MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918559 1

Monographies grégoriennes.

ML
3082
M75
v.3

D. André MOCQUEREAU

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

SIMPLES NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES

SUR

L'ÉDITION VATICANE

III

LE CHANT "AUTHENTIQUE" DU CREDO

SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE ET Cie
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
PARIS, TOURNAI, ROME

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

D. André MOCQUEREAU

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

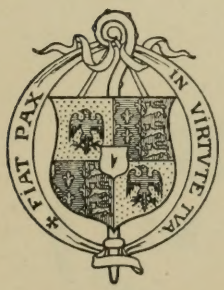
SIMPLES NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES

SUR

L'ÉDITION VATICANE

III

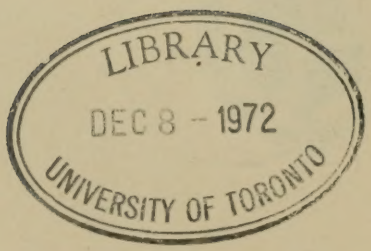
LE CHANT " AUTHENTIQUE " DU CREDO



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE ET Cie
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
ROME, TOURNAI
PARIS

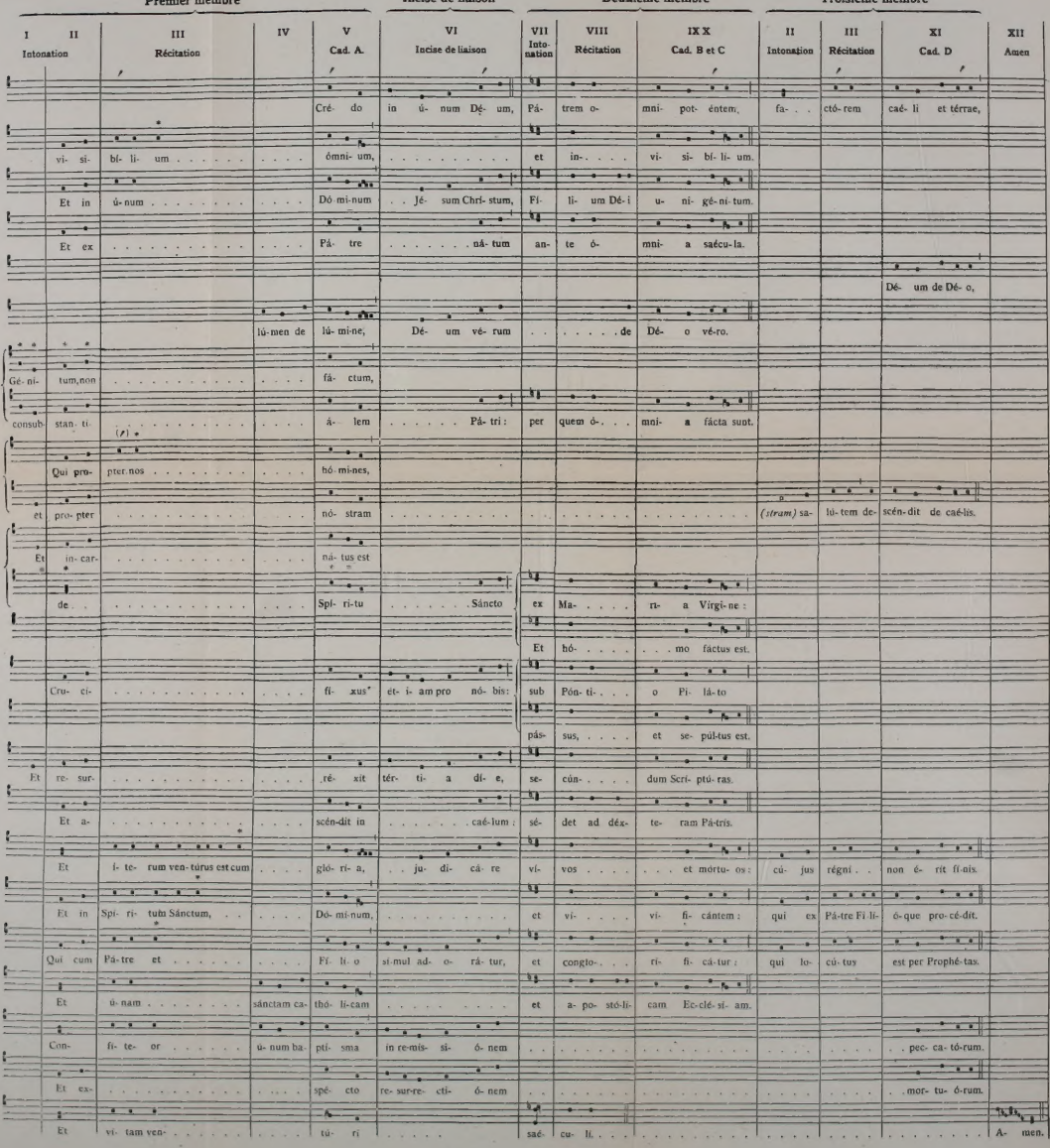
Jus proprietatis vindicabitur.

ML
3082
M75
v.3



Copyright 1922 by DESCLÉE & Co., Paris.

Tableau I. — Synthèse des membres de phrase et de leur succession.



MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

III

LE CHANT " AUTHENTIQUE " DU CREDO. [1]

AVANT-PROPOS.

L'analyse rythmique des chants syllabiques grégoriens, poussée jusqu'aux plus intimes détails des rythmes élémentaires, est une opération délicate et difficile.

Souvent on nous demande quelles sont les règles qui nous guident dans l'emploi des différentes barres et, surtout, des appuis, touchements ou ictus rythmiques indiqués par les *épisèmes*. On reconnaît, en général, l'utilité des *points* signalant les retards de la voix (mora vocis), l'utilité même des *épisèmes horizontaux* qui, en marquant l'élargissement de certaines notes ou groupes, nuancent agréablement les mélodies; et, comme on sait que tous ces épisèmes sont empruntés aux manuscrits rythmiques de Saint-Gall, de Metz ou de Chartres, on leur fait grâce.

Mais les *épisèmes verticaux* dans les *chants syllabiques* sont-ils bien utiles? et puis, quel fondement ont-ils dans les manuscrits? Aucun, semble-t-il. Alors comment les justifier?

Bref, des doutes se sont élevés, des objections ont été formulées, des explications demandées; il est bon d'y répondre au moyen d'un exemple concret, précis, détaillé, qui permette d'exposer franchement toutes les difficultés de ce genre de restitution, et aussi tous les moyens de les vaincre.

L'exemple choisi est le *Credo* I de l'édition vaticane. C'est avec intention que nous optons pour cette pièce : elle est syllabique, elle est longue, et présentera une multitude de faits littéraires et mélodiques variés, qui soulèveront chacun leur problème; elle est dépourvue de tout signe rythmique dans les manuscrits, ce qui nous abandonne à nos propres forces, et nous met dans l'obligation de faire appel à toutes les

(1) La présente *Monographie* est extraite d'une étude beaucoup plus développée, parue dans la *Paléographie Musicale*, t. X. — Le travail de réduction est l'œuvre de Dom Joseph Gajard.

ressources intrinsèques et extrinsèques à notre disposition pour en fixer le rythme (1).

Pour que ce travail fût complet, deux sortes d'études seraient nécessaires : l'une, purement paléographique et, en quelque sorte, extrinsèque, qui consiste dans une comparaison minutieuse de tous les manuscrits : elle a pour terme l'établissement du texte mélodique ; l'autre, intrinsèque et artistique, qui complète la première et consiste dans l'analyse intime de la mélodie, de sa structure, de son rythme, apprécie la valeur esthétique de tous ces éléments et, enfin, aboutit à une restitution parfaite et vivante.

De ces deux études, la seconde se le trouvera place ici : l'art noble et simple qui préside à la composition du *Credo "authentique"*, l'heureuse harmonie qui règne entre toutes ses parties et les fond dans une parfaite unité, suffisent à prouver la beauté et la grandeur de cette suave cantilène bien digne des graves paroles qu'elle doit faire valoir.

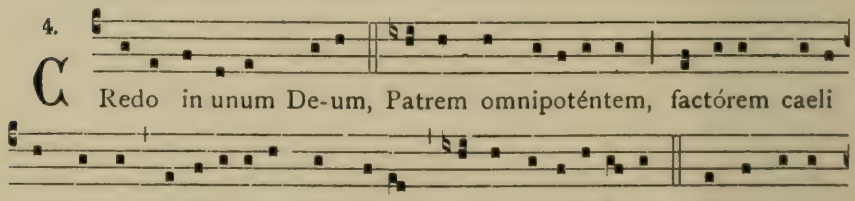
Malheureusement quelques taches déparent l'édition vaticane; plaise à Dieu qu'on les reconnaisse et qu'elles disparaissent!

Dans les premiers siècles de l'Eglise, le *Credo* ne servait qu'à l'initiation des catéchumènes. Le chant du symbole pendant l'offrande du Sacrifice remonte, pour l'Orient, au V^e^ siècle ; mais il ne fut introduit en Occident qu'à la fin du VI^e^ siècle (A. D. 589) pour les Eglises d'Espagne, et seulement à la fin du VIII^e^ et au IX^e^ pour la Gaule et la Germanie. Rome ne l'adopta qu'en 1014.

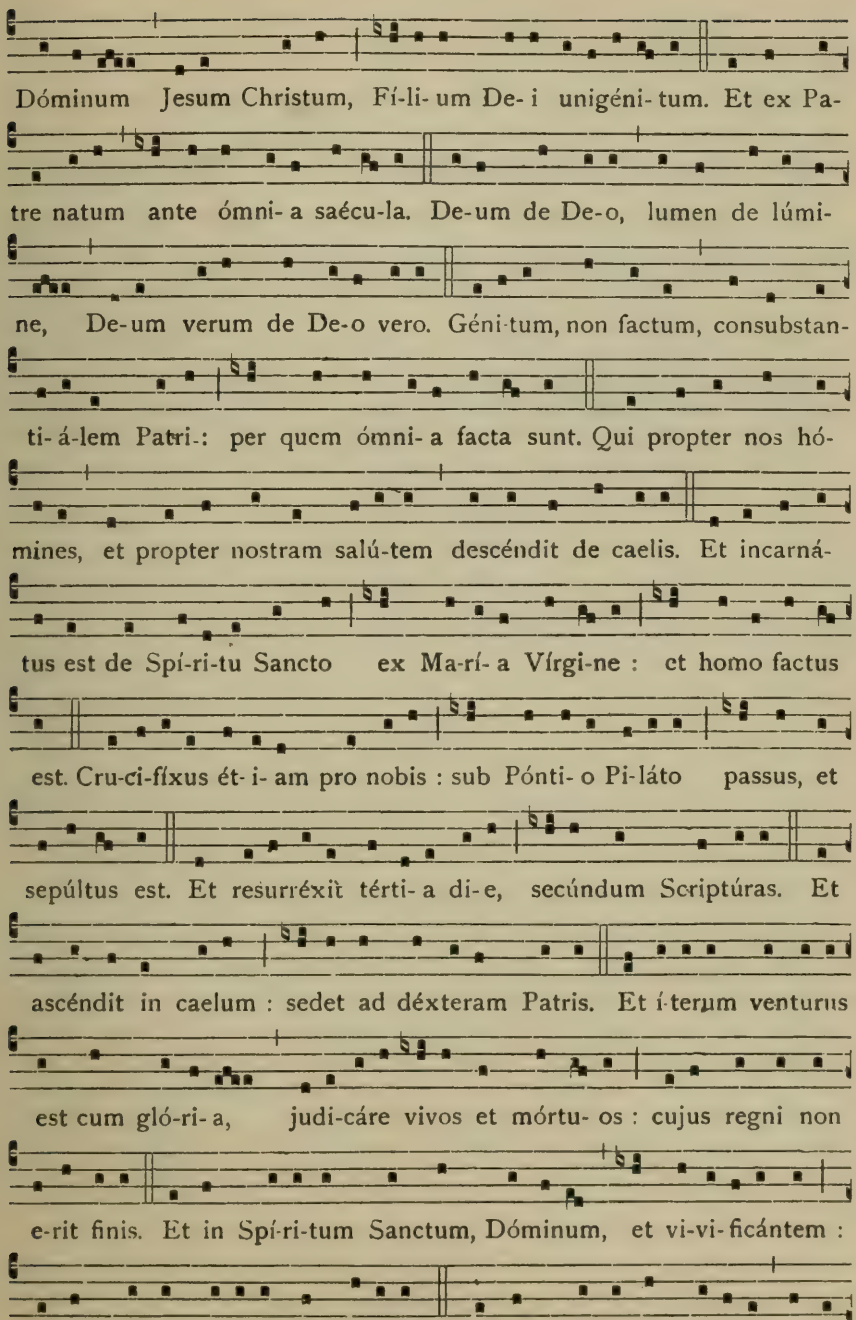
Il est donc manifeste que la mélodie du *Credo* I vatican, qui se trouve dans les manuscrits dès le X^e^ siècle, ne saurait être d'origine romaine ; elle n'est donc pas non plus, au sens strict, *grégorienne*. L'analyse mélodique que nous en ferons nous amènera néanmoins à conclure que le style musical en est *nettement grégorien*.

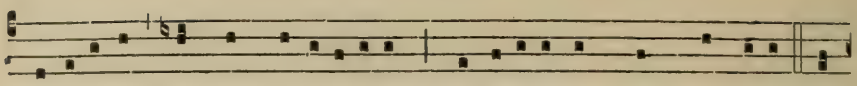
En voici le texte d'après l'édition vaticane.

4.

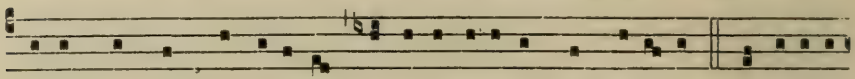


(1) Nous supposons nos lecteurs au courant des principes généraux de la rythmique solesmienne, dont la connaissance est absolument nécessaire pour l'intelligence des pages qui vont suivre. Nous renvoyons pour cela aux divers volumes de la *Paléographie Musicale*, au VII^e^ surtout, au *Nombre Musical Grégorien*, aux *Préfaces* de nos livres usuels, et aux *Méthodes* nombreuses qui ont paru durant les dernières années.

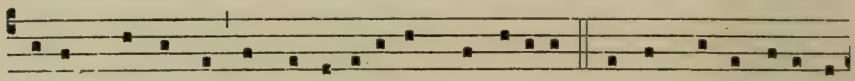

Dóminum Jesum Christum, Fí-li-um De-i unigéni-tum. Et ex Pa-
tre natum ante ómni-a saécu-la. De-um de De-o, lumen de lúmi-
ne, De-um verum de De-o vero. Géni-tum, non factum, consubstan-
ti-á-lem Patri-: per quem ómni-a facta sunt. Qui propter nos hó-
mines, et propter nostram salú-tem descéndit de caelis. Et incarná-
tus est de Spí-ri-tu Sancto ex Ma-rí-a Vírgi-ne : et homo factus
est. Cru-ci-fíxus ét-i-am pro nobis : sub Pónti-o Pi-láto passus, et
sepúltus est. Et resurréxit térti-a di-e, secúndum Scriptúras. Et
ascéndit in caelum : sedet ad déxteram Patris. Et í-terum venturus
est cum gló-ri-a, judi-cáre vivos et mórtu-os : cujus regni non
e-rit finis. Et in Spí-ri-tum Sanctum, Dóminum, et vi-vi-ficántem :
qui ex Patre Fi-li-óque procédit. Qui cum Patre et Fí-li-o simul



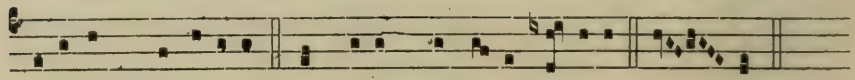
adorá-tur, et conglo-ri-ficátur : qui locútus est per Prophétas. Et



unam sanctam cathó-li-cam et apostó-li-cam Ecclé-si- am. Confí-te-or



unum baptísma in remissi-ónem peccatórum. Et exspécto resurre-



cti-ónem mortu-órum. Et vi-tam ventú-ri saécu-li. A- men.

CHAPITRE I

Vue d'ensemble sur la structure mélodique du *Credo*.

Une première connaissance générale de notre *Credo*, de sa structure, de l'ordonnance de ses membres mélodiques, de leur suite, de leur développement, nous est d'abord indispensable; nous l'étudierons ensuite dans ses moindres détails.

A cette fin, deux tableaux ont été dressés :

TABLEAU I : Synthèse des membres de phrase et de leur succession;

TABLEAU II : Analyse de chaque incise.

(*Voir ces deux Tableaux hors texte.*)

ARTICLE I.

Vue synthétique des membres de phrase et de leur succession.

Description du Tableau I. — Une explication sommaire suffira pour le moment. Ce premier Tableau a pour but de présenter, sous un seul coup d'œil, l'ensemble du *Credo*, la suite et l'ordre des membres de phrase. Il faut le lire horizontalement, de gauche à droite.

Il se divise en cinq parties principales.

Première partie. *Colonnes I à V.* — C'est le premier membre de phrase musicale. La ligne *t-u* en donne l'ensemble le plus complet.

Il comprend dans son entier développement :

1° *Intonation, colonnes I et II.*

2° *Récitation sur le* sol, *col. III.* Elle s'étend de deux à huit notes; quelquefois elle fait absolument défaut. Ces variations sont dues à l'abondance ou au manque de texte.

3° *Cadence A, col. V* Elle s'adapte aux terminaisons dactyliques et spondaïques des mots.

Col. IV. Les trois notes de cette colonne, dans certains cas, servent de préparation à la cadence A.

Deuxième partie. *Col. VI.* — Cette partie est une *incise de liaison*, plus ou moins développée, qui conduit du premier au deuxième membre par une marche mélodique ascendante.

Troisième partie. *Col. VII à X.* — C'est le deuxième membre de phrase, qui comprend dans son entier développement :

1° *Intonation, col. VII.*

2° *Récitation sur le* la, *col. VIII* Elle s'allonge de une à quatre notes, selon le texte.

3° *Cadence B et C, col. IX-X.* Au Tableau II analytique, les deux cadences, qui sont ici dans une même colonne, seront séparées. La première — cadence B, ligne *a-b*, *omnipotentem* — est une demi-cadence *spondaïque;* la seconde — cadence C, ligne *c*, *visibilium* — est une grande cadence *dactylique.*

Quatrième partie. *Col. II, III et XI.* — Troisième membre de phrase. Il renferme :

1° *Intonation, col. II.*

2° *Récitation sur le* sol, *col. III.*

On reconnaît l'intonation et la récitation du premier membre. A cause de cette répétition, les colonnes qui contiennent ces deux incises ont conservé les mêmes numéros d'ordre; au Tableau II, elles seront reportées à leur place, au début du Tableau.

3° *Cadence D, col. XI.* Grande cadence spondaïque.

Cinquième partie. *Col. XII.* — Elle contient la mélodie de l'*Amen*, qui se termine sur le *mi*, note finale du quatrième mode.

A gauche du Tableau, chaque ligne est numérotée par une lettre minuscule. Si deux lettres se trouvent en face d'une même ligne, c'est que, dans le Tableau II, cette même ligne a été dédoublée. Dans les deux Tableaux, les mêmes lettres désignent les mêmes textes, les mêmes mélodies : on peut passer de l'un à l'autre sans difficulté.

L'accent qui se trouve en tête des colonnes III, V, VI, IX, X et XI, indique *la place régulière des accents toniques.*

Après avoir lu ce Tableau horizontalement, on peut maintenant en parcourir chaque colonne du haut en bas. Sans doute, on trouvera, dans chacune des parties, des hiatus, des trous, des additions (que nous ne manquerons pas d'expliquer); mais on ne découvrira pas une seule note qui s'écarte des types mélodiques déja relevés. Cette harmonie générale entre toutes les phrases de notre *Credo*, malgré tant de variété, ne peut que nous disposer favorablement à l'égard de cette œuvre musicale et de celui qui l'a imaginée; c'est une invitation à pénétrer plus avant dans les arcanes de sa composition.

Les divisions qui viennent d'être signalées sont claires, réelles, incontestables; toutefois, il suffit d'examiner le Tableau I pour reconnaître que la suite des intonations, récitations et cadences, ne se présente pas, dans chaque membre, avec la régularité que l'on constate, par exemple, dans une psalmodie ordinaire. Ainsi chaque partie offre-t-elle des coupures, des vides, qui ne lui permettent pas de se développer dans toute son intégrité.

De même, les trois membres de phrase ne se succèdent pas toujours dans l'ordre établi au Tableau. Il y a, dans leur agencement, une très grande liberté qui provient de la variété même de la phrase littéraire. Ces trois membres mélodiques, avec leurs différentes cadences, sont, pour ainsi dire, à la disposition du compositeur qui les arrange, les mélange, les adapte conformément au sens logique, à l'étendue des textes, et surtout aux différentes chutes spondaïques ou dactyliques des paroles; mais il n'emploie jamais que les trois types que nous connaissons.

ARTICLE II.

Analyse de chaque incise.

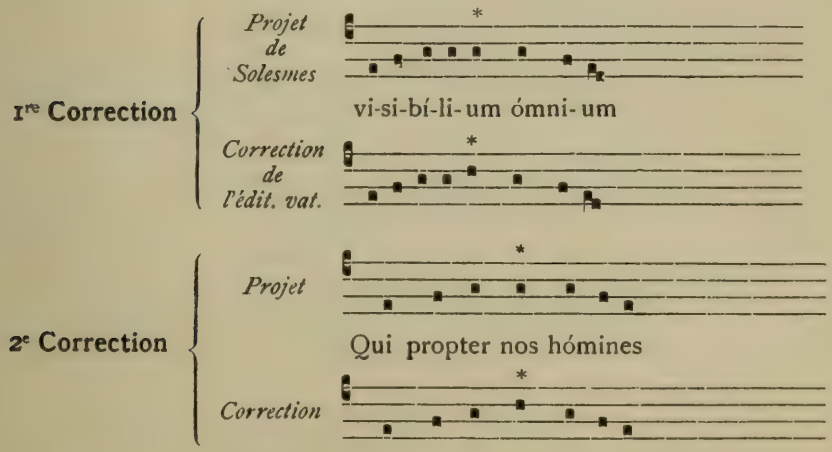
Description du Tableau II. — L'ordonnance du Tableau II est à peu près la même que celle du Tableau I. Il a été disposé de façon à faciliter l'étude de chaque incise en particulier. On y retrouve les douze colonnes, mais tous les motifs identiques ont été rangés l'un sous l'autre, dans une même série. C'est ainsi que l'intonation et la récitation du premier et du troisième membre ont été groupées dans les colonnes II et III. Au contraire, les cadences B et C (col. IX et X) qui, au Tableau I, avaient été réunies dans une même colonne, ont été, cette fois, soigneusement distinguées.

On connaît maintenant notre *Credo* dans ses grandes lignes, il est temps d'en étudier les détails tant au point de vue mélodique que rythmique. On suivra, sauf de rares exceptions, l'ordre du Tableau analytique II.

Dans les Tableaux qui précèdent, on a donné la version mélodique proposée par les Bénédictins de Solesmes, en 1905, à la Commission Pontificale romaine de chant grégorien : cette version, seule, permet de saisir et d'expliquer la structure mélodique et l'harmonieuse composition de ce *Credo.* Voici les corrections à ce projet introduites dans l'édition vaticane par D. J. Pothier. Le lecteur en appréciera la valeur dans la suite de ce travail.

TABLEAU III.

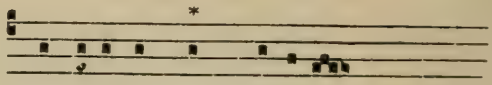
Corrections au projet des Bénédictins. (1)



(1) Comme dans les grands Tableaux I et II, les astérisques indiquent les variantes entre le projet et l'édition vaticane.

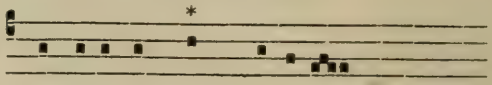
3e Correction

Projet



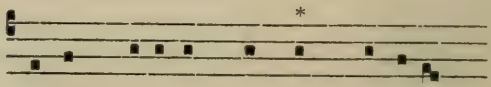
ventúrus est cum gló-ri- a

Correction



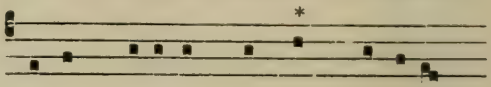
4e Correction

Projet



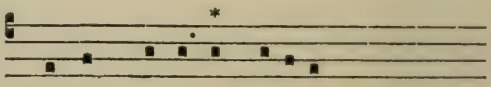
Et in Spí-ri-tum Sanctum Dóminum

Correction



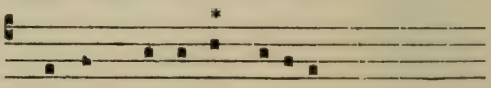
5e Correction

Projet



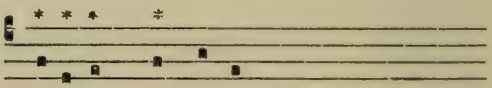
Qui cum Patre et Fí-li- o

Correction



6e Correction

Projet

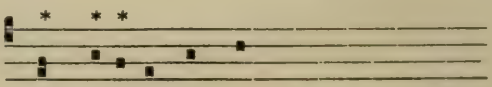


Géni-tum non factum

Correction

7e Correction

Projet



de Spí-ri-tu Sancto

Correction

CHAPITRE II

Premier membre mélodique.

Intonation, Récitation, Cadence *A*, Incise de liaison.

ARTICLE I.

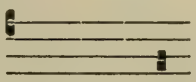
Analyse mélodique du premier membre.

§ 1. — Intonation (Col. I et II).

Cette petite *incise d'intonation* se présente *vingt-quatre* fois dans le cours du *Credo : dix-neuf* fois au premier membre, *cinq* fois au troisième.

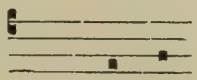
Elle prend quatre formes :

Deux notes liées



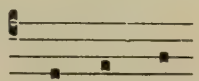
une syllabe : Et

Deux notes détachées



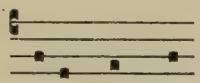
deux syllabes : Et in

Trois notes



trois syllabes : Et re- sur-(réxit)

Quatre notes



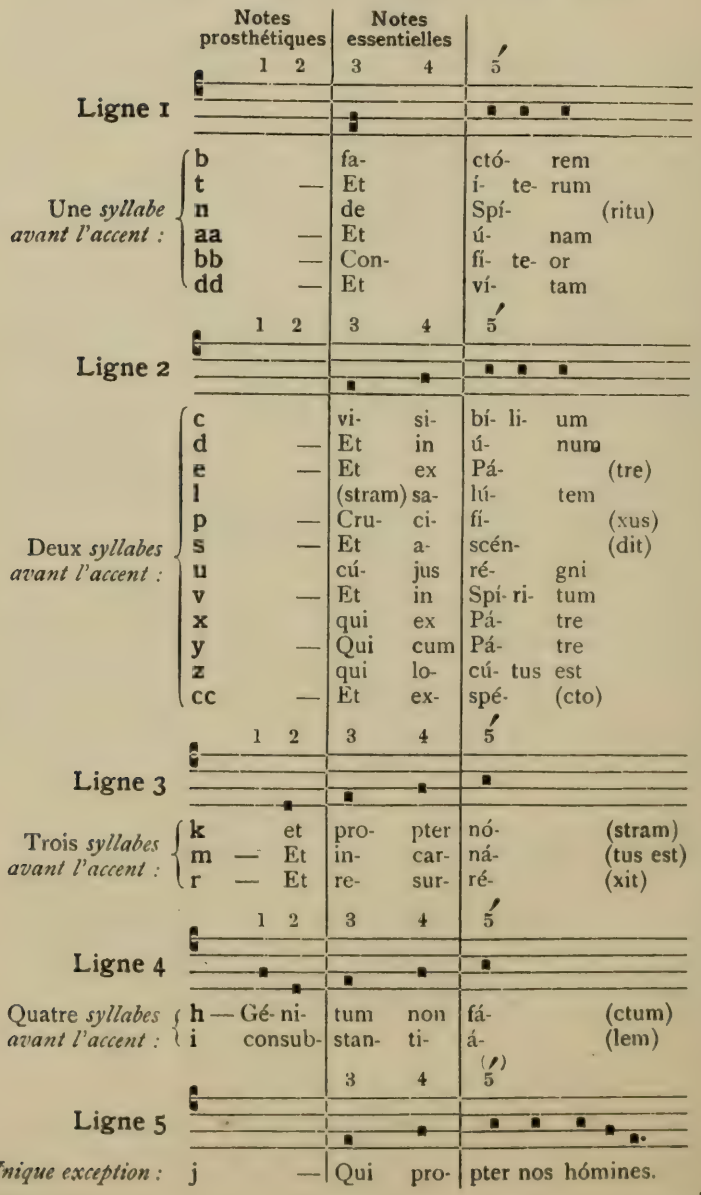
quatre syllabes : Géni- tum non

Pourquoi ces quatre variantes d'une même intonation?

Il faut, pour se rendre compte de ces procédés, avoir sous les yeux, dans un ordre parfait, tous les textes qui s'appliquent à chacun de ces motifs et, de plus, leur liaison avec la récitation qui les suit; aussitôt la lumière se fait.

TABLEAU IV.

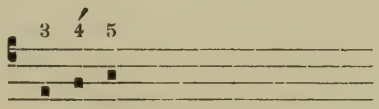
Intonation *mi-fa.* — Ses diverses formes.



Un fait capital se dégage de ce tableau d'ensemble : c'est que *vingt-trois fois sur vingt-quatre un accent tonique succède immédiatement aux notes* mi-fa *de l'intonation.*

De là, deux règles certaines : L'une, positive : Un accent tonique doit toujours coïncider avec le *sol-5* qui suit immédiatement l'intonation; l'autre, négative : Un accent tonique ne peut jamais coïncider avec le *fa-4* de l'intonation. — Avec ces deux règles, les quatre formes de l'intonation s'expliquent très simplement. Deux notes essentielles, *mi-fa*, en sont la base.

Ligne 1. — *Une seule syllabe avant l'accent* réclame la contraction, ou réunion en un seul groupe des notes fondamentales *mi-fa;* car les règles interdisent de chanter :



factó-rem
et í-terum ventúrus est

La règle *positive* veut un accent sur le *sol-5 :* or, dans l'exemple précédent, il n'y en a pas; la règle *négative* ne veut pas d'accent sur le *fa-4 :* or, le *fa-4* porte un accent. Ce n'est pas faute de syllabes que l'auteur a groupé deux notes sur la première, puisque le texte *Et iterum* en compte sept ou huit.

Ligne 2. — *Deux syllabes avant l'accent* s'adaptent aux deux notes *mi-fa*, et les deux règles sont sauves.

Ligne 3. — *Trois syllabes avant l'accent* exigent une *addition* à la mélodie : le *ré-2* est une note *prosthétique* ou initiale, ajoutée au début d'un type mélodique grégorien.

Ligne 4. — *Quatre syllabes avant l'accent* demandent deux notes *prosthétiques;* ce sont *fa* et *ré.*

Est-il besoin de faire remarquer que ces *additions* n'alourdissent pas la mélodie, qu'elles lui donnent au contraire plus de vie et d'entrain : pris de plus loin, le mouvement mélodique et rythmique ne s'abaisse un instant que pour s'élancer plus vivement vers son but, vers l'accent. Faire ressortir la syllabe accentuée, lui conserver son acuité mélodique naturelle — *acutus accentus* —, sa légèreté, son élan rythmique, tel a été le dessein manifeste du compositeur dans l'organisation si intelligente de toutes ces intonations.

Ligne 5. — Cette ligne contient la seule exception aux règles exposées jusqu'ici. Il est évident que la forme syllabique, *Qui propter nos*, a embarrassé le compositeur; car il n'a pas pu placer un accent tonique *réel* sur le *sol-5* d'accent; il s'est contenté d'un accent *secondaire*, presque fictif, deuxième syllabe du mot *propter.* Ce fait n'est pas sans exemple dans les mélodies grégoriennes, surtout chargées de notes, lorsque surgit la même difficulté d'adaption

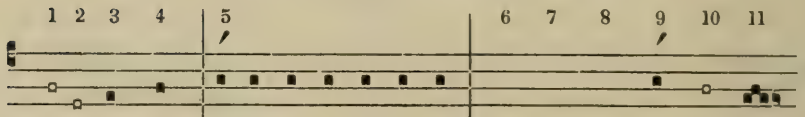
§ 2. — Récitation sur le *sol* (Col. III).

L'intonation mi-fa est toujours suivie, dès que le texte est suffisant, de la récitation sur le *sol*.

TABLEAU V

Intonation *mi-fa*. — Récitation et Cadences.

1er Membre du tableau phraséologique, Cadence A.



15 cas. Intonation réelle. 1er Membre.

d		Et	in	ú-num				Dó-	mi-	num
e		Et	ex					Pá-		tre
h	Gé-ni-	tum	non					fá-		ctum
j		Qui	pro-	pter nos				hó-	mi-	nes
m	Et	in-	car-					ná-	tus	est
p		Cru-	ci-					fí-		xus
r	Et	re-	sur-					ré-		xit
s		Et	a-					scén-		dit
t		Et		íterum ventúrus est cum				gló	ri-	a
v		Et	in	Spíritum Sánctum				Dó-	mi-	num
y		Qui	cum	Pátre et				Fí-	li-	o
cc		Et	ex-					spé-		cto
dd		Et		vítam vén-				tú-		ri

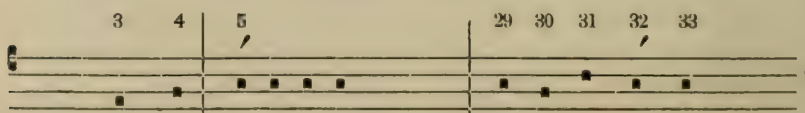
6 7 8

aa		Et		únam	sánctam	Ca-	thó-	li-	cam
bb		Con-		fí-te-or	ú-	num	ba-	ptí-		sma

4 Répétitions du 1er Membre.

c		vi-	si-	bi-li-um				ó-	mni-um
i	consubstan-	ti-						á-		lem
k	et	pro-	pter					nó-		stram
n		de						Spí-	ri-	tu

3e Membre du tableau phraséologique, Cadence D.



5 cas.

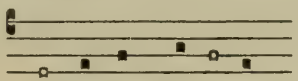
b	.	.	fa-	ctó-	rem	caé-	li	et	tér-	rae.
l	.	[stram]	sa-	lú-	tem de-	scén-	dit	de	caé-	lis.
u	.	.	cú-	jus	ré-	gni	non	é-	rit	fí-	nis.
x	.	.	qui	ex	Pá-	tre Fi-li-	ó-	que	pro-	cé-	dit.
z	.	.	qui	lo-	cú-	tus	est	per	Pro-	phé-	tas.

Comme on le voit par ce tableau, la récitation se maintient invariablement sur le *sol*. Elle s'étend, se raccourcit, selon le nombre des syllabes; jamais elle ne monte au *la* sur la syllabe qui précède immédiatement la cadence A. (V. p. 11. Tabl. III).

La version de notre Tableau V est sans aucun doute la version *authentique*, au sens historique et archéologique du mot. C'est celle qu'on trouve dans les plus anciens et les meilleurs manuscrits; elle s'est conservée intacte pendant le cours des siècles, et encore aujourd hui, on peut la lire imprimée dans les livres de chœur des grands Ordres religieux, Chartreux, Dominicains, Cisterciens.

Version la plus authentique, elle est aussi la plus belle et la plus agréablement ordonnée avec les autres parties du *Credo*.

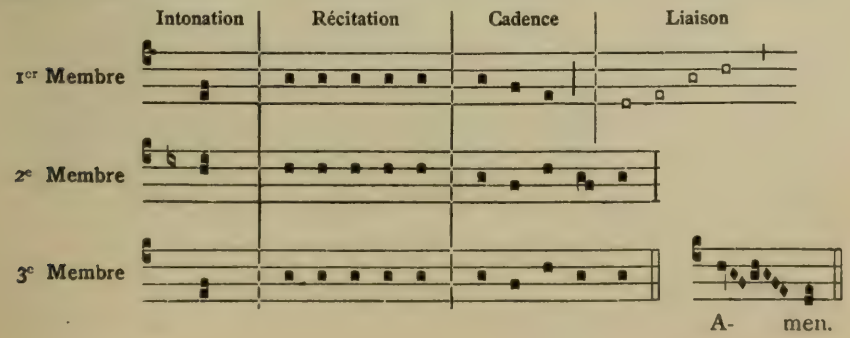
L'auteur, en effet, a voulu harmoniser cette récitation unissonique d'abord avec elle-même, avec tout le premier membre. La *phrase-mère* de ce membre, réduite à ses éléments essentiels, est celle-ci :



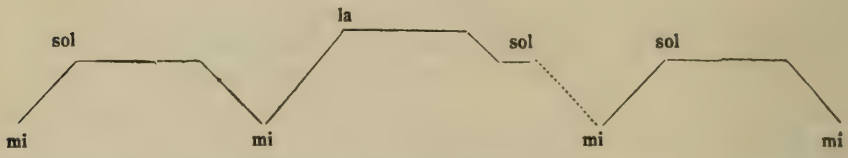
Lorsque l'abondance des paroles exige le développement de la musique, le mélodiste choisit le *sol* comme corde récitative, se gardant bien de franchir cette note, afin de rester dans les limites du dessin typique. Il obtient ainsi une harmonie parfaite entre tous les textes du premier membre, au nombre de *dix-neuf*.

L'auteur cherche en outre à établir une concordance non moins agréable entre le premier et le troisième membre, en ce qui concerne l'*intonation* et la *récitation*, et, pour cela, il fait l'une et l'autre identiques dans les deux membres.

Enfin, il veut une troisième harmonie, celle de toutes les récitations du *Credo*. Son intention est facile à saisir : il cherche et trouve ce qui convient pour le chant du symbole, la plus noble simplicité dans le développement de toute sa composition. Cette dignité, grave et sobre, résulte surtout du rejet de toute ornementation superflue, et de l'unite parfaite des récitations dans les trois membres de phrase : avec une habile modération, avec une exquise finesse de goût, il a maintenu chacune d'elles sur *une seule* note : respectivement *sol*, *la* et *sol*.



Il a ménagé ainsi une très douce gradation mélodique entre les trois membres. Trois lignes, voilà toute la structure de notre *Credo :* au centre, une récitation sur le *la*, encadrée de deux récitations sur le *sol*. Quelques traits suffisent pour en tracer la figure.



Or il était nécessaire, pour que l'ascension et la récitation sur le *la* obtinssent leur délicat effet, que le *la* ne se fît pas entendre avant la dernière note de l'incise de liaison qui y conduit. Plus simples, plus nuancés sont les moyens, plus il est facile, par des enjolivements disgracieux, d'en détruire l'efficacité et la beauté.

§ 3. — Demi-cadence *A* (Col. V), et incise de liaison (Col. VI).

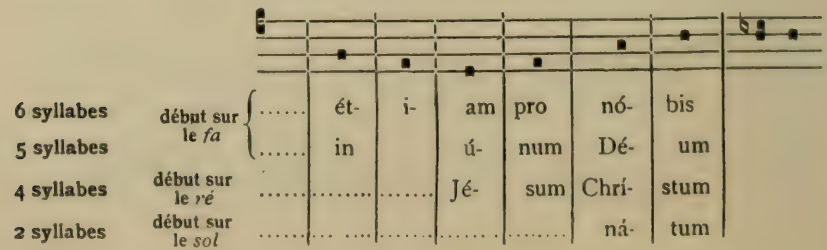
La récitation sur le *sol* aboutit elle-même :
A la cadence imparfaite A, s'il s'agit du premier membre (cf. Tableau V, p. 16);
A la grande cadence D, s'il s'agit du troisième membre (cf. Tableau V, p. 16).
A cette disposition, il n'y a aucune exception.

Cadence A. — Nous laissons de côté, pour le moment, les trois notes *sol-6*, *fa-7*, *la-8*, qui précèdent la cadence A, pour ne nous occuper que de celle-ci.

Cette demi-cadence sert à la fois aux mots *spondaïques* et aux mots *dactyliques*. Au cas d'un mot *dactylique*, un *fa*, intercalé entre les deux notes essentielles — note évidée dans le Tableau V — est destiné à la syllabe penultième faible survenante.

La dernière syllabe de cette cadence est soumise à diverses formes musicales : le choix en est motivé par la première note de *l'incise de liaison* qui suit immédiatement. Il y a là une nuance mélodique qui n'échappera pas aux musiciens, et qui révèle, dans le compositeur, un artiste de goût exquis.

Cette incise de liaison se présente sous quatre formes, dont l'étendue dépend du nombre des syllabes. Les voici réunies en un seul tableau.

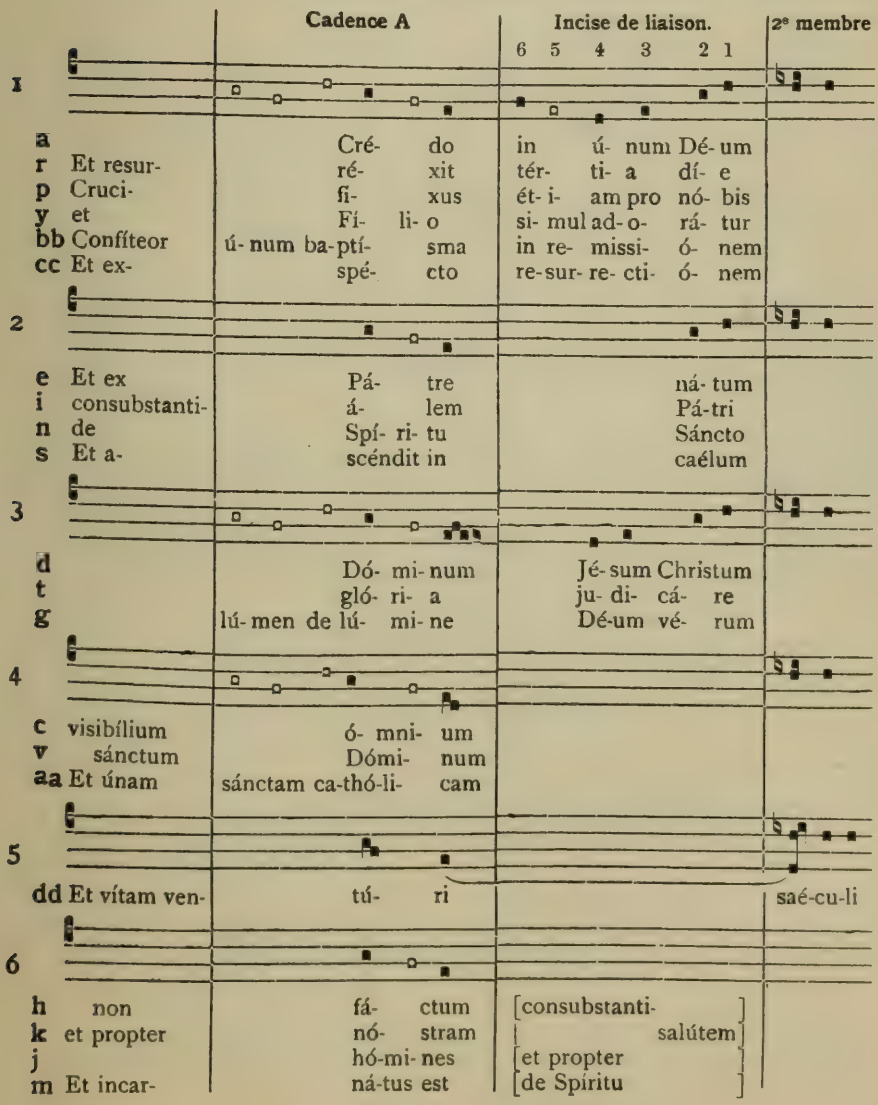


Or, c'est à chacune de ces formules que s'ajuste la cadence A, et, pour que l'enchaînement en soit harmonieux, elle se modifie en trois manières, comme on le voit dans le tableau suivant.

TABLEAU VI.

Enchaînement de la demi-cadence *A* avec l'incise de liaison.

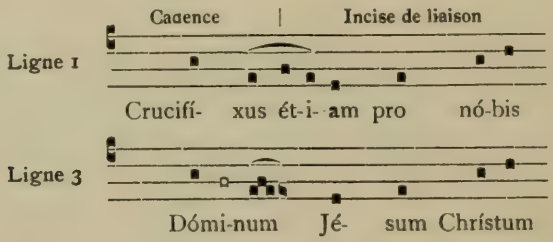
CINQ FORMES.



Ligne 1. — Lorsque l'incise — cinq ou six syllabes — commence par un *fa*, la cadence A se termine simplement sur le *mi*, sans rien de plus. Six cas.

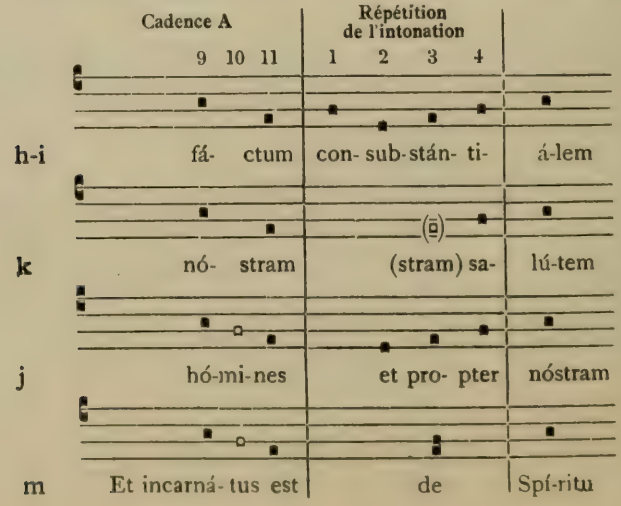
Ligne 2. — Il en est de même si l'incise — deux syllabes — commence par un *sol* : quatre cas.

Ligne 3. — Si l'incise — quatre syllabes — commence par un *ré*, la cadence se prolonge en forme de *torculus*, suivi d'un *oriscus* de pause — *mi-fa-mi-mi*. Ce *torculus* n'est que la reproduction mélodique, sous forme *contractée*, des notes déjà employées ligne 1, juste au point de jonction de la cadence et de l'incise de liaison :



Ligne 4. — Si l'incise de liaison manque entièrement, et qu'on soit obligé de passer directement de la cadence à l'intonation *la-si* du deuxième membre, un *ré* euphonique, ajouté au *mi* simple de la cadence, la relie et l'ajuste harmonieusement, par un intervalle de quinte, au *podatus la-si* qui commence le membre suivant.

Ligne 5. — Même procédé qu'à la ligne 4, avec cette particularité que le *ré* euphonique, glisse jusqu'à la syllabe *sae* de *saeculi*, et fait partie du deuxième membre; l'effet produit est le même.

Ligne 6. — Les quatre textes qui restent à examiner ne s'enchaînent plus à l'*incise de liaison*, mais à une *répétition* de l'*intonation du premier membre.*

La cadence la plus simple est employée dans les quatre cas, et elle s'ajuste directement, sans modification, à la répétition exacte de l'intonation. Les motifs de l'intonation et de la cadence, répétés jusqu'à trois fois, ne permettaient pas de modifications mélodiques : l'idée même de *répétition* les excluait.

ARTICLE II.

Analyse rythmique du premier membre.

Intonation, Récitation, Cadence *A* et Incise de liaison

La connaissance exacte de la structure *mélodique* du premier membre rend plus facile l'analyse *rythmique* que nous abordons. (1)

Ce premier membre, plus ou moins complet, se trouve vingt et une fois dans le *Credo*; il se termine toujours par la demi-cadence A. Comme cette cadence se présente sous deux formes, forme *dactylique* et forme *spondaïque*, il est nécessaire de les étudier séparément.

§ 1. — Demi-cadences dactyliques *A* (Col. V).

Étudions d'abord les cadences dactyliques — douze textes — qui sont les plus nombreuses, les plus complètes au point de vue musical, et, en même temps, les plus faciles à rythmer, je veux dire, celles qui offrent aux musiciens un terrain sur lequel l'entente est plus aisée. Le Tableau VII (cf. p. 22) a été dressé à cet effet.

Ce tableau contient les intonations et récitations qui conduisent aux cadences A; car tout le premier membre doit être rythmé. De plus, l'*incis de liaison* fait suite aux cadences; on sait l'étroite connexion *mélodique* qui réunit ces deux parties : une connexion *rythmique* en doit être nécessairement la conséquence.

On trouvera aux trois dernières lignes les trois cadences, deux dactyliques et une spondaïque, qui ont *trois notes de préparation;* ce n'est que par ce dernier détail que la ligne 13 appartient à ce tableau.

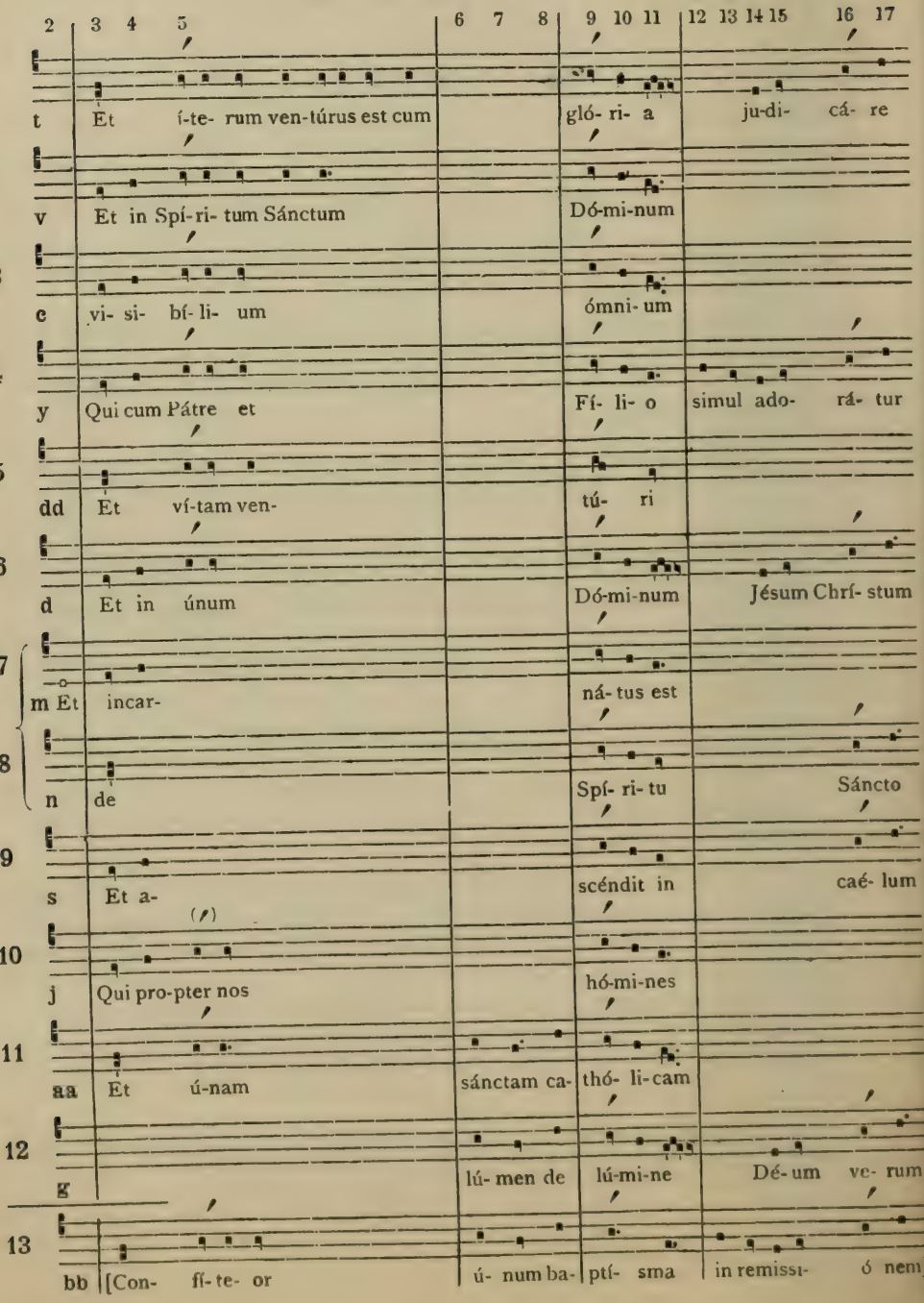
Avant d'entrer dans l'analyse de chacune des lignes, il est bon de rythmer toutes les notes, ou groupes de notes, qui se présentent invariablement de la même manière dans tous ou presque tous les textes, et doivent, par conséquent, prendre la même forme rythmique.

L'*intonation* est de ce nombre; elle ne subit aucune modification essentielle, et celles qu'elle admet sont pour le rythmicien des indications précieuses. On les connaît déjà (cf. Tableau IV, p. 14). Le fait de la réunion des deux notes *mi*

(1) Il va de soi que cette analyse par temps composés binaires et ternaires, n'est qu'un travail préparatoire, indispensable à la connaissance du grand rythme, des membres et des phrases, but définitif du rythmicien.

TABLEAU VII.

Les douze cadences dactyliques *A*.



et *fa* en un seul groupe signale le *mi* comme note importante de la mélodie et du rythme; c'est d'ailleurs une note caractéristique du quatrième mode. Sans hésitation, donc, du haut du tableau jusqu'en bas, on peut mettre un ictus sur le *mi-3*.

Si de l'intonation on passe à la cadence dactylique *sol-fa-mi*, on y trouve encore des dispositions mélodiques et verbales fixes, qui permettent de rythmer d'un seul coup tout un lot de cadences.

Le rythme naturel des mots dactyliques, est celui-ci : *Dóminus* ictus sur les première et dernière syllabes. Or ce rythme doit être conservé tant qu'une raison quelconque d'ordre mélodique, tonal ou autre, ne s'y oppose pas. Rien n'empêche de l'appliquer aux lignes 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11 et 12, c'est-à-dire huit fois sur douze. Dans toutes ces cadences, l'épisème est placé sur la syllabe et la note d'accent *sol-9*, puis sur la syllabe finale *mi-11*. Toutes les exceptions — lignes 3, 6, 9, 10 — s'expliquent par des conflits qui seront exposés ci-dessous.

Abordons maintenant l'étude des incises qui présentent quelque difficulté.

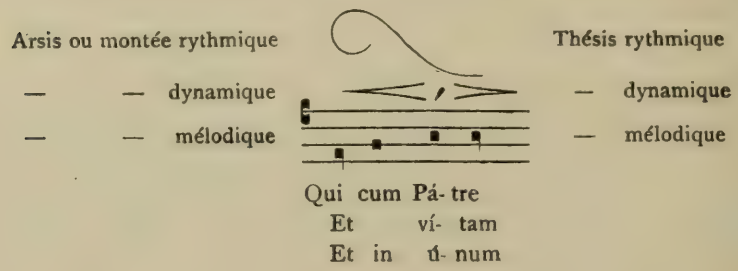
Ligne 2 (v) — Un épisème vertical sur la syllabe *ctum* de *sanctum* suffirait à la rigueur; et alors, il faudrait supprimer l'ictus rythmique du dactyle qui suit, tout comme aux lignes 3 et 6. Nous avons cru préférable de profiter du sens logique qui autorise une legère pause après *Sánctum*. Ce retard de la voix, doux et léger, s'il est fait avec grâce et aisance, donne plus de naturel et de souplesse à la récitation, et fait ressortir le mot *Dominum*, comme il convient pour un mot si important dans la profession de foi. — Ce procédé nous permet d'ailleurs de rythmer naturellement tous les mots de cette incise, comme à la ligne 1, ce qui est essentiellement grégorien.

Nous avons mis un point sur chacune des deux notes de la clivis finale *mi-ré;* peut-être un episème horizontal sur le *mi* serait-il suffisant : il maintiendrait le sentiment de la cadence habituelle, et mettrait plus d'harmonie dans notre Credo. Ce *ré*, ajouté à la cadence habituelle, n'existe en effet, on s'en souvient (cf. p. 20), que lorsque l'incise de liaison manque complètement; il la remplace, et relie les deux premiers membres de phrase, tout comme le *ré* du *podatus*, à *venturi saeculi* (cf. Tabl. VI). Ici et là, il n'est qu'une note de passage, une transition habile. — De même, aux lignes 3 et 11.

Ligne 3, 6 et 10 (c, d, j), nouveau conflit entre deux ictus successifs :

L'un des deux ictus marqués d'un astérisque doit disparaître, car ici le sens ne permet pas d'arrêt avant le dactyle final. Or, comme il est toujours séduisant pour un musicien latin de *rythmer* les mots, c'est le parti qui a été pris. Le premier touchement rythmique des mots *ómnium*, *Dóminum* et *hómines* tombe, mais l'accent reste au centre d'un temps ternaire avec son intensité propre.

Lignes 4, 5 et 6 (y, dd, d). — Pas de difficulté. La montée ou arsis mélodique, dynamique et rythmique, qui comprend trois notes *mi-fa-sol*, s'élève d'un bond jusqu'au sommet pour retomber doucement, en forme d'appui, de thésis, sur la dernière syllabe des mots (voir plus loin, p. 26.)



Ligne 9 (s). — Là, il y a une particularité intéressante. Un appui rythmique a été placé sur le *fa-10*, dernière syllabe *dit* du mot *ascéndit*, au lieu de l'être sur la dernière note de la cadence *mi*. Rien n'empêchait de faire comme partout ailleurs; on a préféré assimiler le rythme de *ascéndit* au rythme de toutes les cadences *spondaïques* qui suivent immédiatement l'intonation *mi-fa*, (Tabl. VIII), et *rythmer* le mot *ascéndit* en *spondée*, conformément au rythme oratoire, abstraction faite de la suite mélodique de la phrase : il y a là un entraînement rythmique naturel auquel il est difficile de résister. La régularité et l'eurythmie s'établissent ici entre toutes les cadences *littéraires spondaïques*, et non entre les cadences *musicales dactyliques*.

Mais l'effet de cadence n'est-il pas détruit, puisque l'ictus ne porte plus sur le *mi?* — Il est vrai, il n'y a plus de cadence, et nous attendions cette occasion pour faire une remarque importante. Si cette expression *cadence imparfaite A* est employée justement, pour la généralité des cas, afin de caractériser le rôle de cette petite incise *sol-fa-mi* ou *sol-mi*, néanmoins il arrive plusieurs fois que cette même incise *adhère si étroitement, par les paroles, à l'incise dite de liaison*, que le sentiment de cadence avec *mora vocis* ou simple appui s'affaiblit, ou même disparaît totalement. C'est précisément le cas pour *ascéndit in caélum*. Il serait impossible d'allonger la note *mi-11* sur *in* sans rompre le mouvement récitatif qui est de rigueur dans tout le *Credo*. Un simple e fugitif appui sur ce *mi* serait tolérable, nous l'avons déjà dit, mais en plaçant le touchement sur le *fa* nous enchaînons plus intimement ce qui sert ordinairement de cadence avec la liaison qui conduit au deuxième membre.

Ligne 10 (j). — On a vu plus haut (p. 15) que l'adaptation du texte *qui propter nos* à l'intonation n'est qu'un pis-aller de la forme régulière, *et in únum*. La syllabe *pter* tenant lieu d'accent, il n'y a donc qu'à adopter le rythme du type ordinaire, avec accent au levé, et ictus sur la syllabe suivante, *nos*.

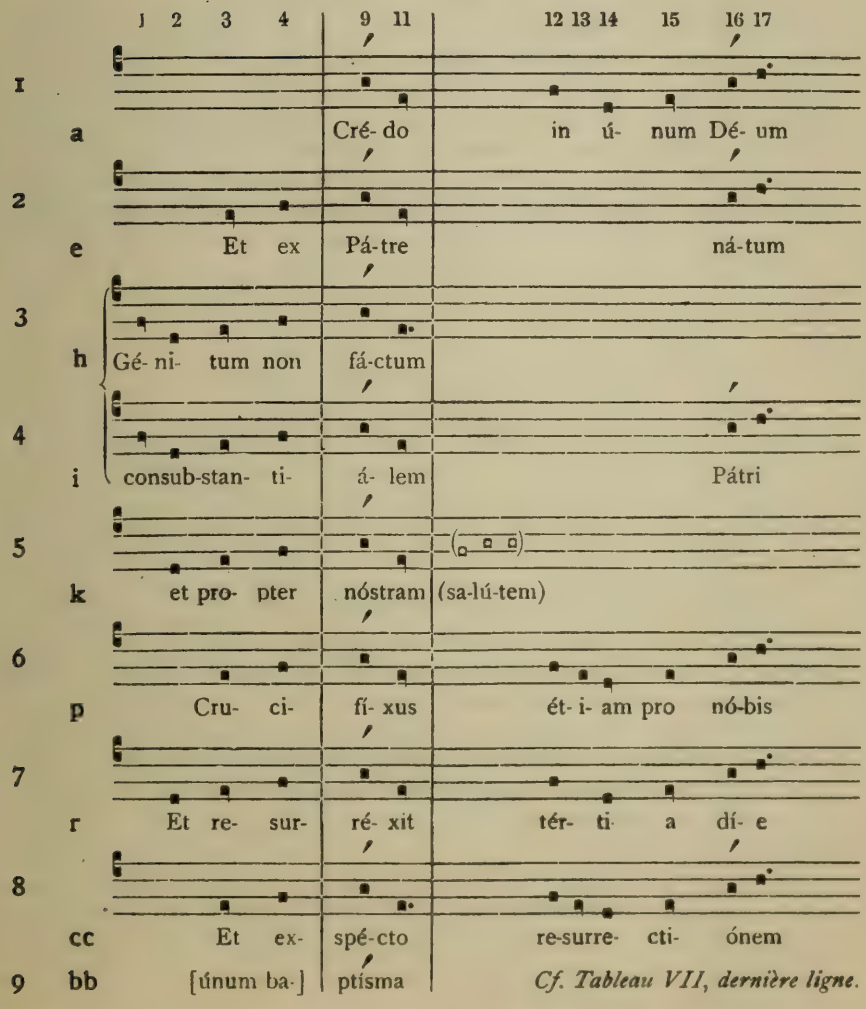
Ligne 11 (aa). — Au lieu d'un simple touchement sur *nam* de *únam*, le *point-mora* permet de bien distinguer une à une, dans une récitation intelligente et ferme, les notes de la véritable Église, *únam sánctam cathólicam*, etc, (cf. p. 48).

Ligne 13 (bb). — La cadence de *baptisma* ne présente pas de difficulté, on peut fort bien ajouter un point à la syllabe *ti* pour transformer musicalement ce mot en cadence dactylique. Ainsi les trois cadences 11, 12, 13, avec trois notes de préparation, tombent de la même manière, avec le même rythme dactylique. — Nous reviendrons plus loin, au ch. V, sur ces trois notes de préparation.

§ 2. — Demi-cadences spondaïques *A* (Col. V.)

TABLEAU VIII.

Les neuf cadences spondaïques *A*.



Cf. Tableau VII, dernière ligne.

Deux faits généraux à faire ressortir de ce tableau :

1° La connexion intime qui existe entre l'*intonation mi-fa* et la cadence *sol-mi;*

2° La connexion étroite qui existe entre la cadence *sol-mi* et l'incise de liaison.

Premier fait. — Il n'y a qu'à regarder le tableau pour constater que le premier membre de phrase, lorsqu'il aboutit à une cadence *spondaïque, est toujours privé de récitation.* La même absence de récitation s'est déjà montrée au Tableau VII des cadences dactyliques, mais à titre d'exception, trois fois sur douze; ici, *c'est la règle invariable.*

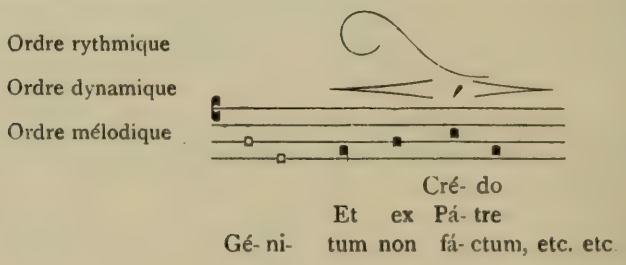
Par suite de cette suppression, l'intonation et la cadence *fa-ré-mi-fa-sol-mi* ne font plus qu'un seul et même dessin mélodique et rythmique, ce que le rythmicien ne devra pas manquer de faire ressortir.

Pour cela, il n'y a qu'à respecter texte et mélodie qui se calquent exactement l'un sur l'autre. A toutes les lignes, la mélodie laisse au mot :

« *a*) Sa forme *mélodique* (accent aigu, accent grave);

b) Sa forme *dynamique* (croissante et décroissante);

c) L'élan *rythmique* qui caractérise les premières syllabes des mots latins, et la déposition de ce mouvement sur la dernière syllabe. » (*Pal. Mus.* t. VII, p. 212.)

Comme aux lignes 4, 5 et 6 des cadences dactyliques, tous les éléments se *concertent* pour donner au mot latin son unité et sa vie, et lui laisser sa physionomie naturelle. Mais cette fois toutes nos incises spondaïques musicales sont ainsi moulées sur les mots :

La cadence *baptisma* a été analysée ci-dessus, p. 25.

Second fait. — L'enchaînement entre la partie mélodique, 1-11, que nous venons d'étudier et ce qui suit, 12-17, se fait aussi sans solution de continuité, sauf, peut-être, dans deux textes : ligne 3, *fáctum*, et ligne 8, *exspécto*, où un léger retard peut être marqué. C'est pourquoi un simple touchement sur le *mi*-11 suffit généralement à marquer le rythme; le texte lui-même nous invite à ne pas nous arrêter. Nous ne blâmerions pas ceux qui préféreraient ne pas faire de *mora vocis* après *fáctum* et surtout après *exspécto* : il y a pleine liberté; mais en pratique on doit choisir.

Chacune de ces lignes ne fait donc qu'un seul membre de phrase complet, fortement noué dans toutes ses parties, qu'il faut chanter d'un seul jet. Le sentiment d'arrêt provisoire, si perceptible dans la plupart des cadences dactyliques, disparaît completement dans presque toutes les cadences spondaïques.

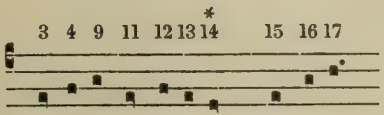
C'est un fait dont il ne faut pas s'étonner, et qui nous renseigne sur la souplesse et l'élasticité de certains types mélodiques grégoriens : ils se plient avec la plus grande aisance à tous les détails, à toutes les formes des textes littéraires.

Ce fait explique aussi une autre particularité, étrange au premier abord : à savoir, que ces deux notes *sol-mi* si souvent employées comme cadence, apparaissent, dès le premier mot du *Credo*, comme *intonation*. Là, elles n'ont évidemment aucun caractère de chute; mais, jointes intimement à l'*incise de liaison*, elles servent réellement d'*intonation* à toute cette pièce musicale.

§ 3. — L'Incise de liaison. Son rythme.

Le rythme de cette incise est facile à établir : toujours l'appui rythmique est placé sur le *mi*-13 et le *mi*-15; ce sont les notes modales. Doubler l'accent, note 16, (cf. Tabl. VII et VIII), serait briser l'élan irrésistible de cette ascension mélodique qui enchaîne si étroitement la demi-cadence A à l'intonation du second membre. Il arrive ainsi que dans le premier membre de phrase, y compris l'incise de liaison, tous les appuis de la mélodie se posent sur le *mi* et sur le *sol*, ce qui donne bien le sentiment de la tonalité du quatrième mode.

Une seule exception a été faite à cette loi, c'est pour le texte suivant :



Cru-ci- fí-xus é-ti- am pro nóbis.

L'ictus rythmique affecte le *ré*-14, de préférence aux *mi* 13 et 15. Deux rythmes *objectifs*, presque également impérieux, nous sollicitaient chacun de leur côté. L'un, *musical*, demande les touchements sur les *mi* 13 et 15; l'autre, *verbal*, réclame des touchements, non seulement sur la syllabe finale de *crucifixus*, mais encore sur la finale de *étiam* qui repose sur le *ré*-14, il fallait choisir. Nous nous sommes laissé entraîner par le *mouvement rythmique des paroles*. Il nous semble que la marche *ternaire* qui en résulte est plus large, plus noble, plus conforme à la gravité du sens littéraire.

Peut-être nous accusera-t-on de "subjectivité". La réponse est facile. Deux chemins se présentent devant moi pour atteindre le but de mon voyage, il faut bien que je choisisse. Mon choix, en tant que choix, est bien subjectif : car c'est moi qui choisis; mais ce choix, en tant qu'il se porte sur l'un des deux chemins réels et objectifs, n'a rien de subjectif. Ainsi en est-il du choix entre les variantes *mélodiques* ou *rythmiques* presque également bonnes du chant grégorien. Ce qui serait tout à fait subjectif, et condamnable par conséquent, ce serait l'invention pure et simple de rythmes qui n'auraient de fondement ni dans la mélodie, ni dans les paroles; nous savons maintenant à quoi nous en tenir.

CHAPITRE III

Deuxième membre mélodique.

ARTICLE I.

Analyse mélodique du deuxième membre.

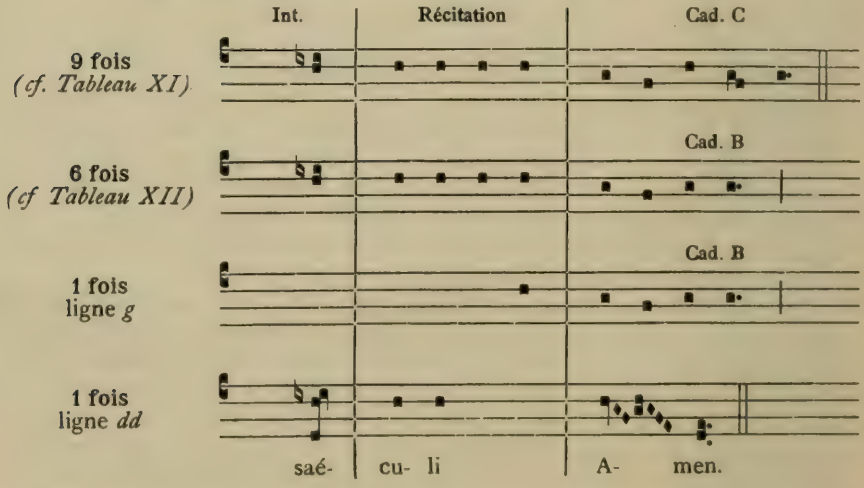
Il y a peu de choses à dire sur la structure mélodique très simple de ce deuxième membre. Il revient dix-sept fois, presque toujours complet, avec son *intonation*, sa *récitation* d'une note au moins, et l'une des cadences B (col. IX) ou C (col. X) qui le terminent toujours.

Les exceptions à cette disposition sont très rares : ligne *g* (cf. Tableau IX), où l'intonation manque; et ligne *dd*, où elle est légèrement modifiée, et la cadence ordinaire remplacée par la cadence définitive sur le mot *Amen* (col. XII).

Voici, sous un seul coup d'œil, les différentes formes qu'il peut avoir.

TABLEAU IX.

Les différentes formes mélodiques du 2e membre.



Intonation et récitation. — Contrairement à l'intonation si variable du premier membre, l'intonation du second est immuable : c'est toujours le *podatus la-si*♭ — sauf l'insignifiante variante ligne *dd*. Immuable aussi, la place de ce *podatus* sur la première syllabe du texte, accentuée ou atone, peu importe.

Aussitôt après l'élan de ce groupe d'intonation, la mélodie descend sur la corde récitative *la* pour ne plus la quitter jusqu'à la cadence, qui commence ordinairement un degré plus bas, sur le *sol*. La récitation ne fait jamais complètement défaut. Si le texte manque, c'est l'intonation qui disparaît (ligne *g*).

Cadences. — Les cadences B et C succèdent régulièrement à la récitation.

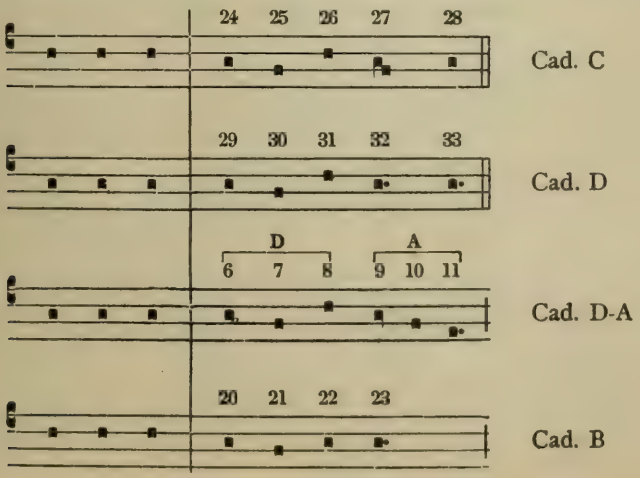
La cadence B imparfaite est spondaïque et se compose de quatre syllabes (Cf. ci-dessous Tableau XII, p. 36). — La grande cadence C est dactylique et comprend cinq syllabes. Deux fois — ligne, *o* et *t* — elle est réduite à quatre syllabes, faute de texte : c'est la première note *sol* qui tombe. (Cf. ci-dessous Tableau XI, p. 30). — Ces deux cadences se terminent sur le *sol*, tierce de la finale *mi*. Il faut attendre jusqu'à l'*Amen* pour entendre cette note qui enfin donne à l'oreille le sentiment d'une cadence définitive.

La simplicité même de l'intonation et de la récitation, dans ce deuxième membre, fait que tout l'intérêt de nos recherches va désormais se concentrer principalement sur l'étude rythmique des cadences B et C. Nous commencerons par la grande cadence C dactylique : c'est la plus importante et la plus fréquente ; d'ailleurs la cadence B en dépend mélodiquement et rythmiquement.

Il ne sera pas sans utilité pour le lecteur de reconnaître dès maintenant l'*unité qui règne dans la structure générale des trois cadences B, C et D*, des deuxième et troisième membres. La cadence mixte D-A du premier membre ne s'écarte pas de cette unité dans sa première partie. Les voici toutes les quatre réunies dans un même tableau. Les explications viendront successivement au cours de notre travail. Déjà la seule constatation de cette belle unité est une lumière qui doit diriger le rythmicien dans ses recherches.

TABLEAU X.

Unité dans la structure mélodique des cadences *B, C, D, D-A*.



ARTICLE II.

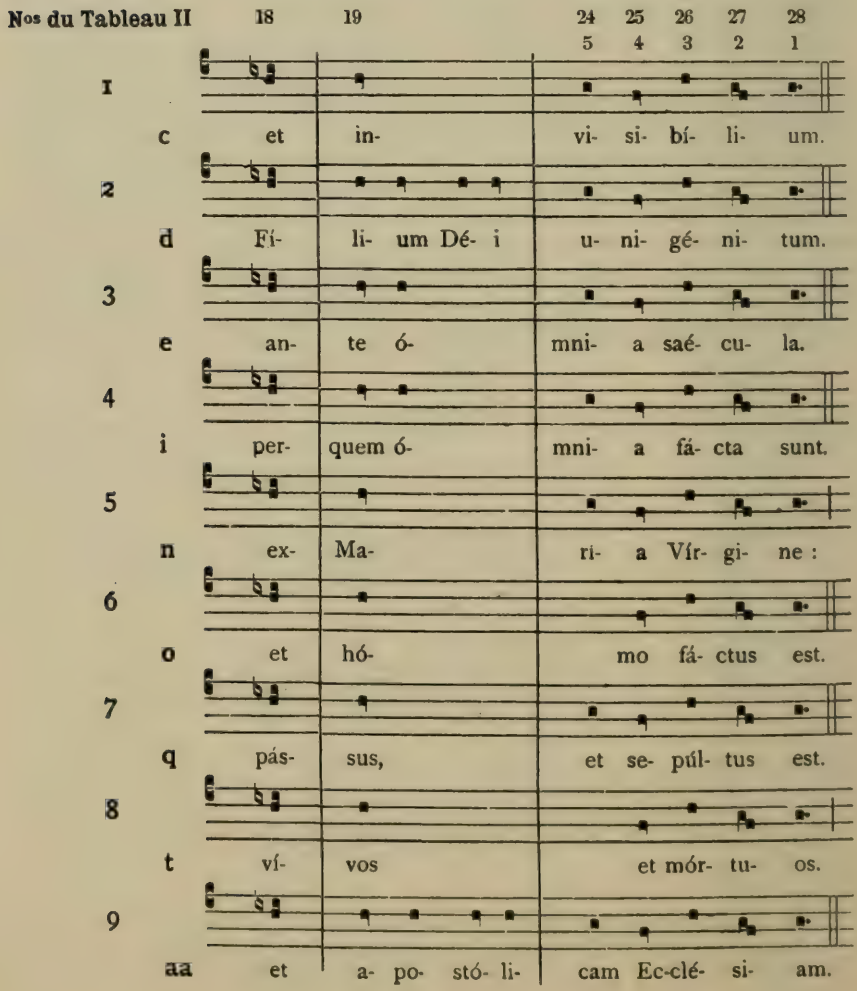
Analyse rythmique du deuxième membre.

§ 1. — Intonation, récitation, grande cadence dactylique *C*.

La cadence C se présente neuf fois, dans l'ordre suivant (les barres sont celles que donne l'édition vaticane).

TABLEAU XI.

Les neuf cadences dactyliques *C*.



Quelle est la marche rythmique de cette cadence?

Il faut rythmer premièrement les notes et les groupes de notes invariables dans tous les textes dont le rythme saute aux yeux, pour ainsi dire, à la seule inspection de la mélodie. En vertu des principes ordinaires, point-mora sur la note finale (n° 28) de toutes ces cadences; ictus sur la première note du *podatus la-si*-18, (1) et de la *clivis sol-fa*-27.

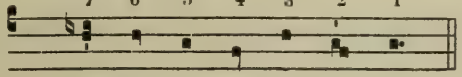
Après le *podatus* du début, qui est évidemment un groupe d'élan, un effort, s'impose un appui, un repos; et la loi du moindre effort semble demander cet appui sur la première note qui suit (n° 19), d'autant que ce *la* ne fera jamais défaut, dans aucun texte. Quatre fois seulement, nous avons rythmé sur la deuxième note qui suit le *podatus;* nous en donnerons plus loin la raison.

Encore un pas. — Le *la-26*, qui précède immédiatement la *clivis*-27, ne peut pas recevoir de touchement, parce qu'il précède immédiatement un ictus rythmique; il correspond d'ailleurs à un accent tonique, et l'on sait que l'accent latin aime, en soi, à se trouver à l'élan du rythme.

Jusqu'ici nous sommes fixés pour les notes 18, 26, 27 et 28. Pour fixer maintenant la nature rythmique des notes qui nous restent, 19, 24 et 25, il est nécessaire de classer les neuf cadences dactyliques C en différentes séries distinguées surtout par la longueur du texte.

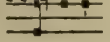
PREMIÈRE SÉRIE DES CADENCES *C : Sept syllabes* (trois textes).

Nos du Tableau II	18	19	24	25	26	27	28	
Syllabes	7	6	5	4	3	2	1	
c)	et	in-	vi-	si-	bí-	li-	um	‖
n)	ex	Ma-	rí-	a	Vír-	gi-	ne	|
q)	pás-	sus,	et	se-	púl-	tus	est	‖



En définitive, nous n'avons plus que trois notes à rythmer, trois notes — 6, 5, 4 — qui soient aptes à supporter un ictus rythmique. En considérant ces trois notes centrales abstraction faite du texte et de la mélodie, deux manières de rythmer sont seules possibles : à pas binaires, avec ictus sur le *la-6* et le *fa-4 ;* ou à pas ternaires, avec ictus sur le *sol-5*.

---

(1) Ce rythme de l'intonation s'applique évidemment au mot *sæculi* (Tabl. IX. ligne *dd*), malgré la petite modification mélodique que nous avons expliquée plus haut. — Signalons en passant, cette nouvelle justification de l'interprétation solesmienne donnée à l'intonation des introïts du type *Státuit*  (cf. *Rev. grég.* 1913, n°, 5, p. 145-159). Ici, à n'en pas douter, la note principale, la note d'appui, est bien le *la* du *podatus*, et non le *ré* qui n'est qu'une note de transition.

Quelle est la plus convenable pour l'ensemble de cette phrase musicale? Sans contredit *c'est la marche binaire :* l'analyse de cette *mélodie* et celle du *texte* qui lui est adapté nous mènent droit à cette conclusion.

La *mélodie* suffirait, à elle seule, pour déterminer notre choix, grâce aux modifications qu'elle subit dans d'autres textes et qui nous mettent sur la voie.

Première modification, par *suppression.* Il arrive parfois (cf. Tableau XI, lignes 6 et 8, *o* et *t*) que, par suite de la brièveté du texte, le *sol-5*, première note de ces cadences, est supprimé. La suppression de cette note nous montre qu'elle est considérée comme la moins importante du motif mélodique, et donc moins apte à supporter un appui rythmique.

Seconde modification, par *addition.* Lorsque le texte de notre deuxième membre s'allonge, le *la-6*, note de récitation, se répète jusqu'à quatre fois; *jamais il n'est supprimé*, ce qui prouve avec évidence son importance mélodique et rythmique.

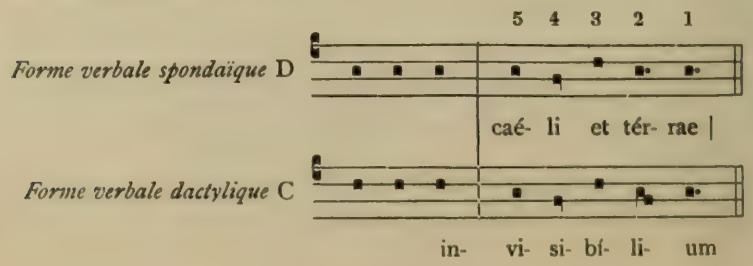
Dans nos trois cadences C, 1re série, la récitation n'est représentée que par un seul *la-6* : c'est donc lui qui, de préférence au *sol-5*, supportera le touchement rythmique; c'est du reste le plus près du *podatus* (cf. ci-dessus, p. 31). Puis, ce sera le *fa-4*, autre note essentielle.

Ce dernier appui maintient la mélodie dans le même sentiment de tonalité (*fa-la*) qui s'accuse encore bien davantage quand la récitation sur le *la* est plus longue; elle ne l'abandonne qu'avec le *sol* de la *clivis-2*, annonce de la cadence définitive de ce membre sur le *sol-1*. Le premier membre, au contraire, on s'en souvient, s'appuyait sur les notes *mi-sol;* cette gradation mélodique doit être soulignée par le rythme et au besoin par l'accompagnement.

Les *textes littéraires*, les accents toniques surtout, vont nous amener au même résultat.

D'où vient la forme mélodique de cette cadence, celle surtout des notes 3-2-1?

Elle vient uniquement de la *forme verbale dactylique* qui lui sert de soutien; seulement, c'est un artiste grégorien, très au courant de sa langue latine, des procédés et des ressources de sa musique, qui a composé cette formule harmonieuse. Pour bien juger de la manière de l'auteur, il faut savoir que cette cadence C n'est que la forme *dactylique* de la cadence spondaïque D du troisième membre que nous étudierons plus loin. Les voici toutes les deux en regard, rien n'est plus clair.



Or, dégager l'accent tonique de toute surcharge de notes devant une pénultième faible, et lui laisser ainsi la légèreté, l'élan, l'essor mélodique et rythmique qui est dans sa nature, c'est une préoccupation très ordinaire des compositeurs de la vieille école grégorienne, surtout aux cadences. Il y a plus, ce procédé devient une loi, *et une loi sans exception*, quand il s'agit, comme dans notre *Credo*, de transformer certaines cadences *spondaïques* en cadences *dactyliques*. Voilà pourquoi nous plaçons l'ictus rythmique non sur l'accent tonique, mais sur la *clivis*, ce que, du reste, la mélodie, toute seule, avait déjà indiqué.

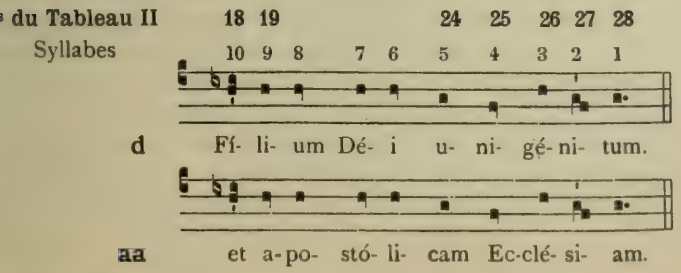
Et pour ce faire, il n'y a pas deux écoles de Solesmes, l'une ancienne, l'autre nouvelle : cette manière de rythmer a été enseignée et pratiquée dans notre Abbaye depuis Dom Pothier; nous continuons la tradition; toujours ici on a considéré comme antinaturelle et antigrégorienne l'interprétation de l'accent latin qui consiste à englober dans un seul temps ternaire la syllabe accentuée et la *clivis* qui suit. Libre à ceux qui veulent en ces circonstances alourdir et frapper l'accent latin, ils le peuvent; mais, qu'ils le veuillent ou non, ils le travestissent alors en accent moderne, français, allemand ou autre. Cette disposition enlève à l'accent latin tout son élan, bouleverse la cadence mélodique, détruit sa grâce et sa légèreté; de plus, dans le cas présent, elle anéantit l'harmonieuse uniformité rythmique qui existe entre les cadences spondaïques et dactyliques. Mais de cette harmonie nous parlerons plus loin.

Quant aux trois notes 4, 5, 6 de nos trois cadences C, 1re série, rien ne s'oppose, dans les textes, à ce que soient maintenus aussi les touchements déterminés par la seule marche mélodique : ictus sur le *fa-4*, ictus sur le *la-6*, notes fondamentales, qui d'ailleurs correspondent souvent, dans toute cette formule, à des fins de mots : *passus*, *Maria*, *ante*, etc.

Pour modifier ce rythme et reporter sur la deuxième note après le *podatus* le touchement rythmique, il ne faudra rien moins que des mots dactyliques, qui demanderont, eux aussi, à être rythmés naturellement, ou encore quelques circonstances musicales imprévues que nous exposerons plus loin.

En résumé, quatre raisons s'unissent pour mettre l'ictus sur le *la-6* de ces cadences C, 1re série, et non sur le *sol-5* : 1° la construction mélodique de cette incise; 2° l'instinct musical et la loi du moindre effort; 3° le rythme du mot; 4° la tonalité.

DEUXIÈME SÉRIE DES CADENCES *C* : *Dix syllabes* (deux textes).



Si nous comparons ces deux phrases, nous constatons :

a) Leur concordance mélodique parfaite;

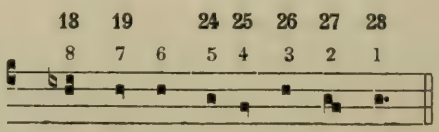
b) Leur concordance rythmique très exacte pour les syllabes 10, 5, 4, 3, 2, 1;

c) La discordance rythmique sur les syllabes de récitation 9, 8, 7, 6 : la place des épisèmes n'est plus la même. Ces différences doivent être expliquées.

Pas de difficulté pour le membre *Filium* etc. Apres l'intonation, l'ictus, au lieu de se poser, selon la règle ordinaire, sur le *la-9* le plus proche, est reporté une syllabe plus loin, sur le *la-8*, à cause de la forme dactylique du mot *Filium :* la fin du mot et la fin du rythme coïncident. De même au mot *Dei.*

Dans le membre *et apostolicam*, l'épisème, note 9, reprend sa place ordinaire sur la syllabe qui suit le *podatus*, parce que la disparition de la forme dactylique rend sa rigueur à la règle expliquée ci-dessus. La syllabe *stó* a reçu l'ictus suivant, parce que note accentuée de dactyle; puis le *fa* de la cadence. Le seul inconvénient, c'est que le mot *apostólicam* n'est pas rythmé, sa finale n'a plus d'appui. Nous sommes ici en présence d'un de ces conflits entre paroles et musique dont nous avons parlé plus haut : le mot dactylique voudrait être *rythmé*, la mélodie ne le permet pas; il nous a paru préférable de conserver l'organisme habituel de la mélodie, avec ses notes essentielles *la-fa*, et le rythme de sa cadence. Au reste ce traitement des mots est très légitime *au centre des phrases :* là, le mot n'est qu'un élément secondaire qui doit se plier aux exigences de la phrase musicale.

Troisième série des cadences *C : Huit syllabes* (deux textes).



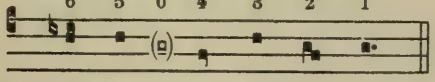
Après, le *podatus-8*, vient immédiatement l'ictus rythmique sur la note 7 : c'est sa place normale; d'ailleurs, cette note 7 coïncide avec une syllabe finale de mot, au moins pour *ante.*

Mais ici se présente un nouveau conflit, non plus entre paroles et musique, mais entre *mot et mot*, comme plus haut pour *unum Dominum* (cf. p. 23). Deux ictus se suivent, sur *te* et sur *ó.* Lequel va disparaître? A notre avis, le dernier. Nous préférons maintenir l'ictus sur la syllabe *te*, franchir la syllabe *ó* accentuée et aller nous appuyer sur la finale du mot dactylique et *rythmer* ainsi les deux mots ; d'autant plus que le rythme, en franchissant l'accent, *ne lui enlève pas son caractère ;* car il est capital de comprendre que le jeu de l'intensité s'exerce, *se meut librement dans le rythme, à travers les élans et les repos rythmiques, mais sans en dépendre.*

La seconde cadence i), *per quem ómnia*, se rythme comme la précédente.

QUATRIÈME SÉRIE DES CADENCES *C : Six syllabes* (deux textes).

Nos du Tableau II 18 19 24 25 26 27 28
Syllabes 6 5 0 4 3 2 1



o et hó- mo fá- ctus est. ||
t ví- vos et mór- tu- os : |

Il ne nous reste plus que les deux cadences *syncopées*, dans lesquelles le *sol-5* tombe, faute de syllabes. — Il faut remarquer d'abord comment est faite cette adaptation d'un texte trop court à une mélodie préexistante. Pourquoi le compositeur a-t-il supprimé le *sol* de préférence au *la* et au *fa*, sinon parce que ces deux notes lui semblaient essentielles, et le *sol*, au contraire, accidentel? Nous retrouverons la même chose à la grande cadence D.

Mais une difficulté se présente. Dans les cadences C étudiées jusqu'ici, ces deux notes *la* et *fa*, séparées par le *sol*, supportaient toujours, l'une et l'autre, un ictus rythmique; or les voici côte à côte : laquelle des deux portera l'épisème? Encore un petit conflit de préséance qui s'élève, *entre notes* cette fois.

Les deux textes qui s'adaptent à l'intonation mélodique, diffèrent par la forme des mots, par la place des accents : pris à part, et en dehors de toute autre considération, ils demandent à être rythmés différemment : le premier, avec ictus sur le *fa*, dernière syllabe de *hómo;* et le deuxième, avec ictus sur le *la*, dernière syllabe de *vívos*. Dans chaque texte, les deux mots *vívos* et *hómo* sont donc *rythmés*, et la marche mélodique se trouve fort bien réglée.

Et cependant nous nous sommes décidés à ne donner qu'un même rythme — le dernier — à ces deux textes. Pourquoi?

Pour cette raison majeure que l'intérêt individuel doit s'incliner devant l'intérêt général, et que le rythme d'un mot isolé doit céder devant le rythme d'une cadence entière, surtout d'une grande cadence. En effet, la satisfaction de *rythmer* le mot *vivos*, si légitime soit-elle, ne va pas jusqu'à sacrifier, même en passant, l'*intégrité rythmique de cette cadence musicale* qui, sous sa forme dactylique ou spondaïque, revient dix-sept fois dans le cours du *Credo*. Son retour, comme celui d'une rime ou d'une assonance dans la poésie, ou celui d'un *cursus* dans l'antique prose grecque et latine, est attendu, désiré et, lorsqu'il arrive, goûté avec le plus grand plaisir. Cet heureux arrangement de sons et de rythme ainsi ramenés à la fin des phrases, est un des charmes de cette longue pièce. Il n'y a pas jusqu'aux croisements de ces formes dactyliques ou spondaïques, qui ne lui ajoutent encore un attrait de plus. Il est, en outre, un puissant élément d'unité pour toutes les parties de cette large et libre psalmodie : il établit entre elles un agréable concert, une harmonie douce et simple, pleine d'une saveur antique et grégorienne.

Mais pour obtenir ce résultat, une condition est indispensable : la conservation intégrale, constante, de toutes les formules de ce *cursus musical*. C'est ce qui a été fait.

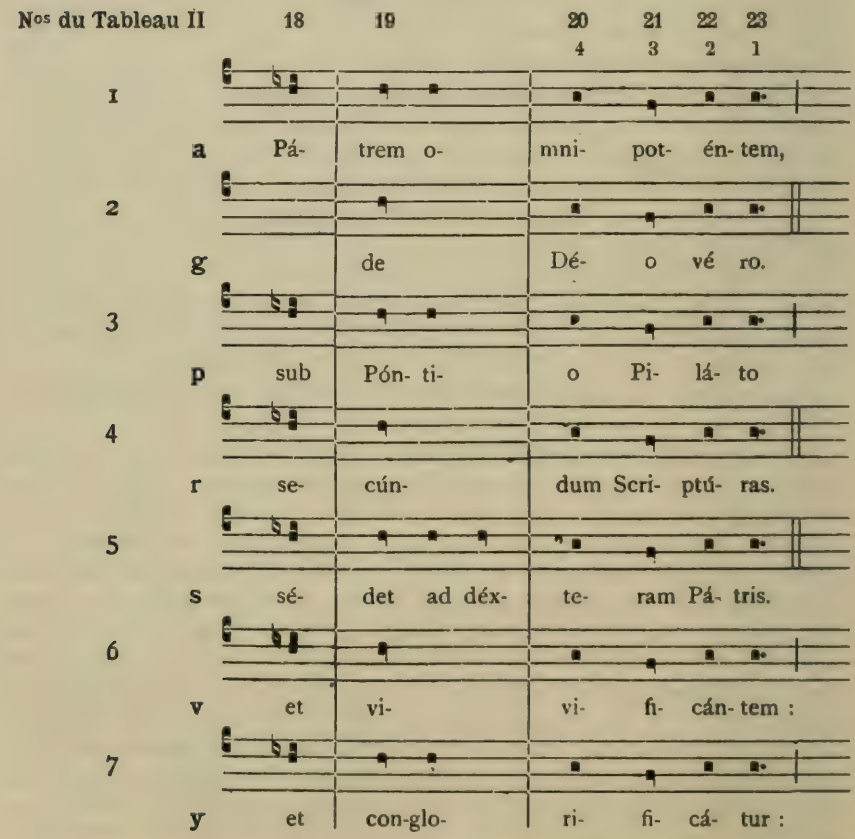
§ 2. — Demi-cadence spondaïque *B*

La demi-cadence B ne s'écarte pas de cette harmonie générale dont on vient de parler : elle a sa forme particulière de demi-cadence, mais, avec un art exquis, l'auteur, en la créant, a su lui conserver avec les grandes cadences C et D une ressemblance, un air de famille que l'on reconnaît dès la première audition; à défaut d'audition, c'est ce qu'il faut montrer à l'instant.

En voici le tableau complet :

TABLEAU XII

Demi-cadences spondaïques *B*.



Sans plus tarder, il importe de fixer la nature de cette cadence : est-ce une *grande* cadence ou une *demi*-cadence?

Elle se trouve, quatre fois sur sept, suivie d'une demi-barre dans l'édition vaticane, et trois fois, lignes 2, 4 et 5, d'une double barre. C'est bien en cette

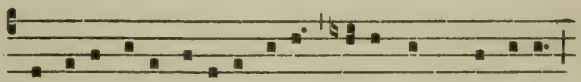
qualité de demi-cadence qu'elle apparaît au *Credo* pour la première fois sur le mot *omnipoténtem*, ce qui est déjà une indication assez significative de sa valeur. Il n'y a aucun doute, non plus, que ce ne soit en cette même qualité qu'elle revienne aux lignes 3, 6 et 7 du présent tableau : le texte littéraire en est un garant.

Or on peut, en chant grégorien, et en toute musique, je crois, poser avec assurance ces deux règles générales : une cadence reconnue *imparfaite* au point de vue mélodique et rythmique, ne peut jamais devenir une cadence complète, parfaite; au contraire, une cadence *parfaite* peut se prêter, s'abaisser, pour ainsi dire, au rôle de demi-cadence. L'oreille, les faits, le bon sens, s'accordent pour appuyer et justifier ces deux règles; qui peut le plus peut le moins.

Les trois doubles barres après la demi-cadence B — lignes 2, 4, 5 — n'indiquent donc pas nécessairement une grande cadence, une fin de phrase; de fait, elles sont uniquement l'indice d'un changement de chœur dans un chant alternatif. Elles correspondent peut-être à la ponctuation actuelle du *Missel* ou du *Graduel* romains, mais non à celle que l'auteur avait en vue au moment où il ponctuait le texte du *Credo* au moyen de ses différentes cadences musicales. — Nous aurons plus loin l'occasion de revenir sur ce fait, à propos de *de Déo véro* (p. 46).

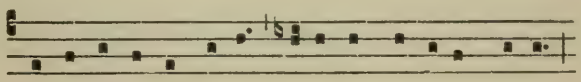
On peut considérer les cadences *secúndum Scriptúras* et *déxteram Pátris*, musicalement, malgré les doubles barres et les points qui les suivent, comme des cadences imparfaites ponctuant une longue phrase littéraire et mélodique qui comprendrait les articles de foi relatifs à la résurrection, à l'ascension et au dernier avènement de Notre-Seigneur. Voici comment se composerait cette phrase :

Demi-cadence B



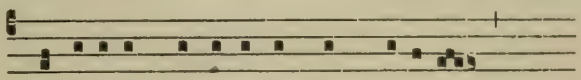
et re-surré-xit térti- a dí- e, secúndum Scriptú-ras,

Demi-cadence B



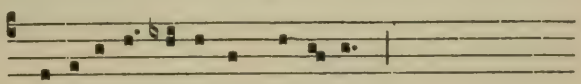
et ascéndit in caélum, sédet ad déxte-ram Pátris,

Demi-cadence A



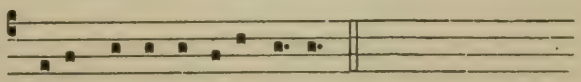
et í-te-rum ventú-rus est cum gló-ri- a,

Cadence C, abaissée au rôle de demi-cadence



ju-di-cá-re ví-vos et mórtu- os :

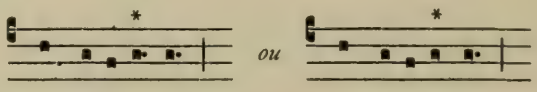
Grande cadence D finale



cú-jus régni non é-rit fi- nis.

Toutes les cadences B avaient donc pour le compositeur un caractère d'imperfection; pour nous, l'impression qu'elles laissent est suspensive, appellative, *elles demandent une suite.* Ce fait est important à constater : il est un élément positif, capable d'éclairer le rythmicien sur un point assez difficultueux, je veux parler de la valeur *quantitative* du dernier accent tonique; car il s'agit de cadences spondaïques.

Faut-il allonger cet accent jusqu'à le doubler, comme nous le ferons pour le dernier accent de la cadence D, ou lui attribuer seulement *un temps simple?*

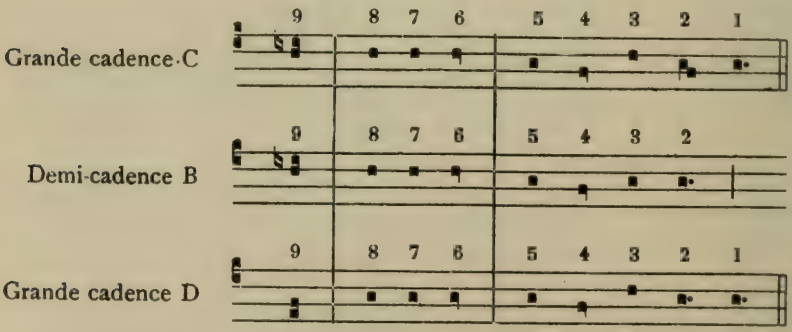


omnipo-téntem omnipo-téntem

C'est la première décision à prendre; de la valeur *quantitative* de cet accent dépend la place des notes ictiques dans le reste de la cadence. Deux raisons principales nous ont déterminé à ne donner à cet accent qu'un temps simple.

1° Raison d'unité rythmique entre les diverses cadences; 2° raison d'une bonne et latine accentuation d'un spondée.

1° *Raison d'unité rythmique entre les cadences.* L'étroite affinité qui relie les grandes cadences C et D et la cadence imparfaite B a déjà été indiquée transitoirement; il importe de les rapprocher de nouveau.



On vient de dire que les cadences C et D sont les formes, dactylique et spondaïque, d'une même cadence. La demi-cadence B est de la même famille : elle tient de l'une et de l'autre mais elle est écourtée. La ressemblance est plus frappante avec la cadence C.

En C et en B, même intonation, même récitation, même descente mélodique *la sol fa.* Ici seulement les deux cadences se séparent un instant pour se retrouver aussitôt et se terminer ensemble sur le *sol.* L'unité, j'allais dire l'identité mélodique de ces deux motifs entraîne naturellement leur unité, leur identité rythmique.

On s'explique dès lors la place donnée aux ictus dans la cadence B. Par là même aussi est fixée la valeur quantitative de l'avant-dernier accent : la note d'accent

sol-3 ne peut ni être doublée, ni recevoir un touchement rythmique, parce qu'elle suit immédiatement le *fa-4*, note ictique immuable dans toutes les cadences de cette famille. La syllabe tonique se trouve au levé du rythme, elle n'en est que mieux accentuée.

2° *Raison d'une bonne accentuation.* Cette accentuation légère, si conforme à la nature de l'accent latin, est précisément la deuxième raison qui nous a déterminé à adopter cette marche rythmique, basée déjà sur la nécessité d'une parfaite unité rythmique, d'une pleine harmonie, entre les cadences sœurs C, D, B. La cadence B appartient à cette forme musicale dont les deux dernières notes à l'unisson, *sol-sol*, sont plus élevées que la note précédente *fa*. Or, dans les *cadences montantes, l'allongement de l'accent tonique est ordinairement prohibé;* il nuirait à ce quelque chose de léger, de « lancé », qu'est essentiellement l'accent. D'ailleurs, cet allongement sept fois répété dans le cours du *Credo*, en troublerait l'économie rythmique et donnerait à la cadence B une apparence de grande cadence que sa constitution mélodique et le contexte musical repoussent avec évidence.

Il n'y a, en réalité, qu'un seul moyen de maintenir l'unité rythmique de cette cadence B avec l'ensemble de la pièce : c'est de ne donner qu'un seul temps au dernier accent tonique. Alors tout est dans l'ordre : mélodie et rythme s'écoulent doucement jusqu'à l'avant-dernière note *sol-2*. Là seulement on s'aperçoit qu'une note manque, la dernière, *sol-1* ; mais cet effet est voulu par le compositeur, et c'est lui qui donne l'impression de cadence imparfaite; le rythme est abrégé, écourté, il n'est pas boiteux; la mélodie fait un pas de moins, elle n'a posé qu'un pied, pour ainsi dire, elle est encore en marche, ce n'est qu'avec les grandes cadences C, D qu'elle posera les deux pieds sur les deux notes doubles à l'unisson qui les caractérisent. — La demi-cadence B, ainsi rythmée, est plus légère, plus gracieuse; elle n'arrête pas le cours de la récitation; on la distingue nettement des grandes cadences C et D. Et alors que celles-ci sont annoncées par un léger retard qui, en s'augmentant peu à peu jusqu'au dernier accent, le double tout naturellement, la cadence B, imparfaite, alerte et vive, ne réclame aucun ralentissement; son accent tonique final, élancé, bref, transitoire, reflète lui-même le caractère de la cadence dont il fait partie

En résumé, le goût, l'esthétique, la grammaire, la musique, s'accordent pour ne pas allonger cet accent.

Ceci fixé, toute la rythmique du deuxième membre avec cadence B est facile à déterminer. L'identité est complète avec la cadence C. Il n'est besoin je crois d'aucune explication, celles qui ont été données au sujet des cadences C suffisent.

CHAPITRE IV

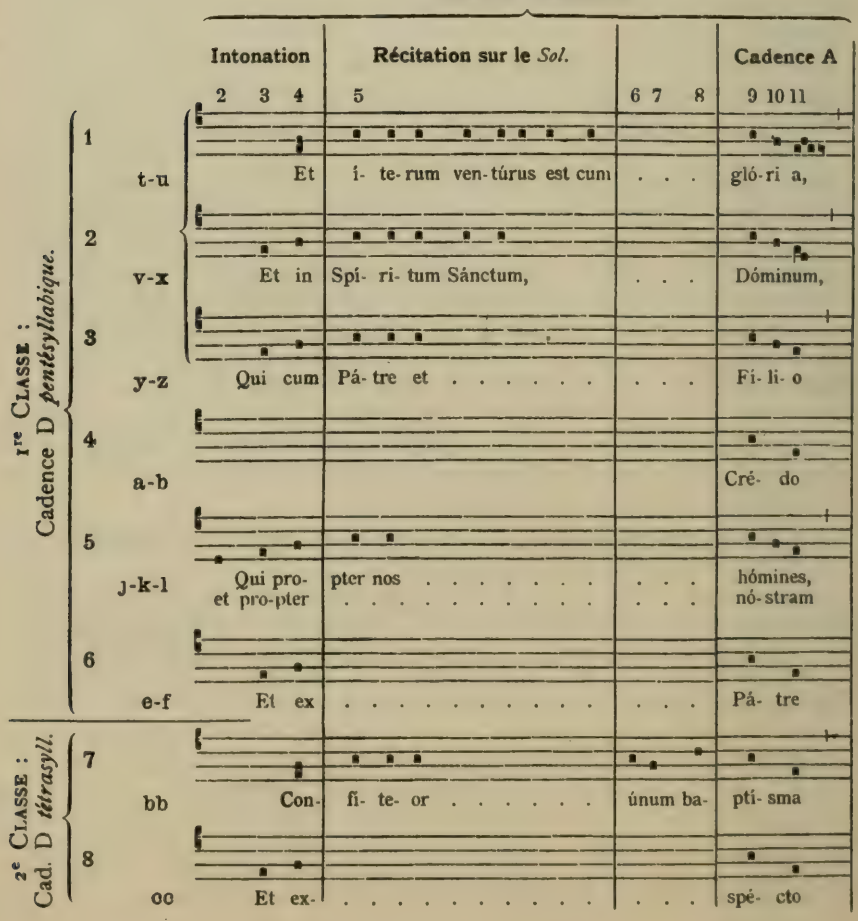
Troisième membre mélodique.

ARTICLE I

Analyse mélodique du troisième membre.

Pour bien comprendre le rôle de ce troisième membre dans l'ensemble du *Credo*, il est bon de le placer dans son cadre, c'est-à-dire de le mettre en contact immédiat avec les membres mélodiques qui l'amènent (cf. le Tableau XIII, qui n'est d'ailleurs qu'une reproduction réduite des Tableaux I et II).

TABLEAU XIII. — Vue d'ensemble

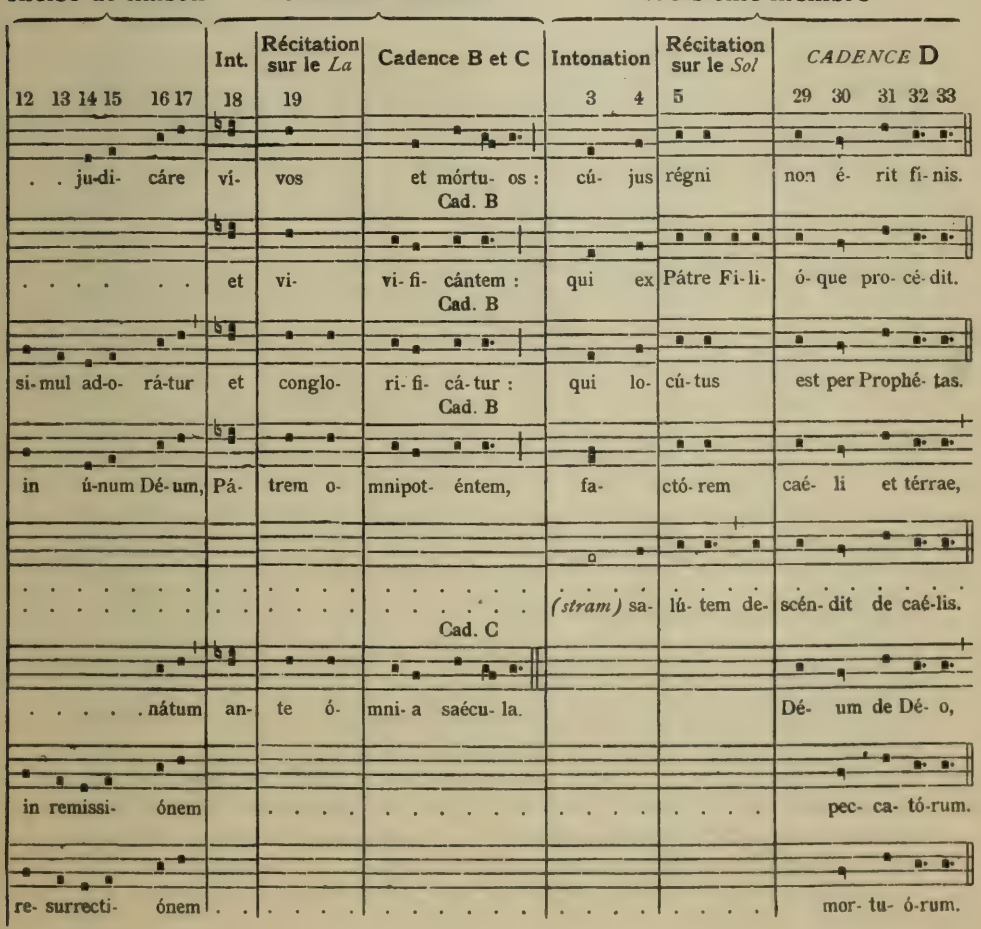


Les lignes 1, 2 et 3 sont particulièrement intéressantes, parce qu'elles nous montrent la marche mélodique des trois membres se développant dans toute son ampleur.

C'est d'abord le premier membre, nos 2-11 : intonation, récitation, cadence A; puis, sauf ligne 2, l'incise de liaison, nos 12-17, qui, d'un élan rapide, s'élève jusqu'au deuxième membre; celui-ci se déroule régulièrement et amène enfin le troisième membre, nos 3, 4, 5, et la cadence D, nos 29 à 33.

L'*intonation* et la *récitation* de ce membre ont été analysées ci-dessus, en même temps que celles du premier, il ne reste plus à étudier que la cadence D. Elle se présente *huit fois : six fois* sous la forme *complète pentésyllabique*, lignes 1 à 6 du Tableau XIII : *deux fois* sous la forme *syncopée* ou *tétrasyllabique*, lignes 7 et 8. Nous allons examiner séparément le rythme de ces deux formes de cadences.

de la Cadence *D* (Deux Classes.)



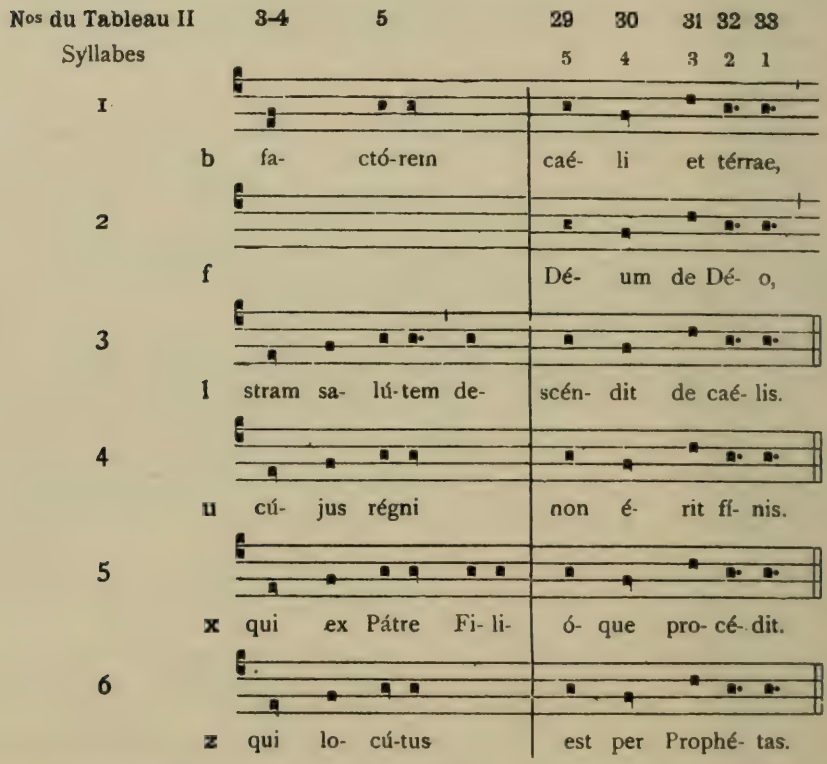
ARTICLE II.

Analyse rythmique du troisième membre.

GRANDE CADENCE SPONDAÏQUE *D.*

1re **Classe :** ***Forme complète, pentésyllabique.***

TABLEAU XIV. — Cadence *D* 1re Classe . pentésyllabique.

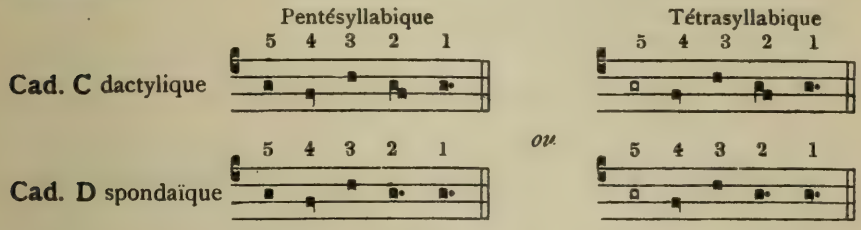


La cadence D n'est que la forme spondaïque de la cadenco dactylique C : leur rapprochement nous en a déjà persuadés (cf. p. 32).

Cette identité ressort de l'ensemble des deux cadences; elle est aussi confirmée par ce fait : lorsqu'il y a pénurie de syllabes, la note qui tombe est la même dans les deux cadences, c'est le *sol-5*. Notons toutefois qu'elles ne s'échangent pas l'une l'autre selon les variétés du texte, comme dans une psalmodie ordinaire, où *la même récitation* amène invariablement la *même cadence* sous une forme dactylique ou spondaïque. Non. Toutes les cadences *dactyliques* C sont introduites par l'intonation *la-si* et la récitation sur le *la* (Tableau XI de cette cadence, p. 30);

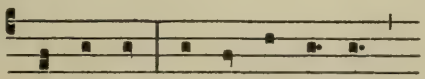
les cadences *spondaïques* D — 1re classe — le sont par l'intonation *mi-fa* et la récitation sur le *sol*, sauf une exception sur laquelle nous reviendrons (Tableau XIII, ligne 6, — XIV, ligne 2). Et si la récitation sur le *la* amène un texte *spondaïque*, c'est la cadence musicale B qui lui est adaptée (cf. Tableau XII).

De l'étroite parenté *mélodique* entre les cadences C et D on peut légitimement conclure à une parenté *rythmique* parfaite. Les épisèmes rythmiques se placent donc ainsi :



Sol-2 : la note d'accent est doublee, parce qu'elle correspond *mélodiquement* et *rythmiquement* à la *clivis* de la cadence dactylique C. De plus, dans les cadences *spondaïques* à l'unisson, si la mélodie arrive aux deux dernières notes par une marche descendante, la prolongation de l'accent est ordinairement obligatoire. — Ceci décidé, le dessin rythmique se calque sur la cadence dactylique, avec ictus sur le *fa-4*.

Voyons maintenant, quelques particularités rythmiques, suscitées par les changements de texte, dans la partie qui précède immédiatement la cadence (cf. Tableau XIV). On remarquera que, de façon générale, nous avons autant que possible rythmé tous les mots.



Il y a tout lieu de croire que la mélodie de cette cadence a été modelée sur le *cursus planus, caéli et térrae;* c'est la première grande cadence qui se présente dans le *Credo* (cf. *Paléog. mus.*, t. IV, p. 42).

Ligne 3. — *nóstram salútem* — Le sens littéraire demande une pause minime sur la syllabe *tem*, qui sert ainsi d'appui rythmique. Nous avons mis un point-mora; un épisème horizontal eût pu suffire. Affaire de goût.

Ligne 4. — Pourquoi n'avoir pas rythmé le mot *cújus*, avec ictus sur le *fa?* à cause de cette raison décisive : que tout appui est *absolument interdit* sur cette note; on sait pourquoi (cf. ci-dessus, p. 15 et 21).

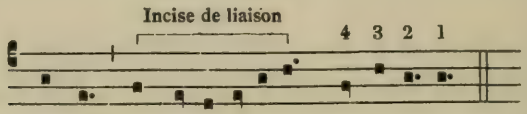
Ainsi, dans toutes les incises de ce troisième membre, c'est toujours le même mouvement. L'unité la plus parfaite existe aussi bien dans les intonations que dans les cadences, ce qui n'est pas de petite importance pour la beauté de notre *Credo*.

Ligne 5. — La souplesse et l'aisance de cette récitation, la légèreté des syllabes du mot *Filio*, nous autorisent à compter quatre syllabes, rapidement prononcées, pour un seul temps ternaire ; on sait que ce procédé est parfois légitime ; en voici un exemple. Et on atteint la fin du mot *que* et le *fa* sur lequel on pose l'ictus obligatoire.

Ligne 6. — Il semble que pour être fidèle jusqu'au bout à la même règle, il eût fallu mettre l'ictus sur la syllabe *tus* de *locútus est ;* nous l'avons mis sur la note d'accent *cí*, à cause de la forme dactylique *locútus est.*

2me Classe : *Forme incomplète, tétrasyllabique.*

TABLEAU XV. — Cadence *D.* 2me Classe : tétrasyllabique.



Confíteor únum ba-ptísma in remis-si-ónem pecca-tó-rum.
Et ex- spé-cto re- surre-cti-ónem mortu-ó-rum.
12 13 14 15 16 17

Cette cadence est toujours amenée par l'incise de liaison. Le rythme en est facile à établir. La chute du *sol*, première note de la cadence complète, ne lui enlève rien d'essentiel ; et ainsi dans toutes les cadences du *Credo* — cadences B, C, D et mixte — c'est le *fa-4* qui est choisi comme porteur de l'appui rythmique. Cette unité rythmique est excellente, elle ne peut que donner plus d'harmonie à l'ensemble du *Credo.*

Il en est de même pour les incises de liaison, *in remissiónem* et *resurrectiónem.* Les ictus rythmiques ont été attribués aux *mi-13* et *15*, et un *point-mora* a été ajouté au *la-17*, comme il l'a été au même *la* dans les onze incises semblables (cf. Tabl. VII et VIII). Cette manière de rythmer diffère un peu de celle qui a été adoptée dans le *Liber Gradualis* où le *la-17* n'a pas de point. Le sens littéraire qui relie intimement les mots *remissiónem peccatórum* suffit à justifier cette seconde interprétation. C'est ainsi que nous chantons à Solesmes, l'habitude en est prise.

Toutefois, j'avouerai que, personnellement, je suis toujours porté à m'arrêter sur les finales *nem-17* de ces deux incises. Pourquoi ? Sans doute, parce que onze fois déjà, dans le cours du *Credo*, cette même incise musicale s'est présentée à moi avec *mora vocis* et que, sensible à cette répétition rythmique, le sons musical l'emporte sur le sens purement littéraire, qui, d'ailleurs, n'est pas blessé par ce léger arrêt. Ces deux interprétations sont naturelles ; elles sont belles, elles sont libres ; c'est au maître de chœur de choisir.

CHAPITRE V.

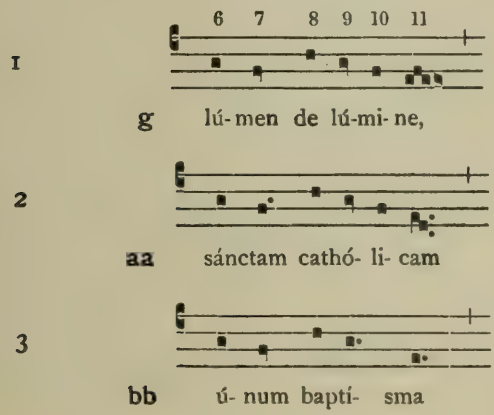
La cadence mixte et l'« Amen ».

ARTICLE I.

Cadence mixte *D-C-A.*

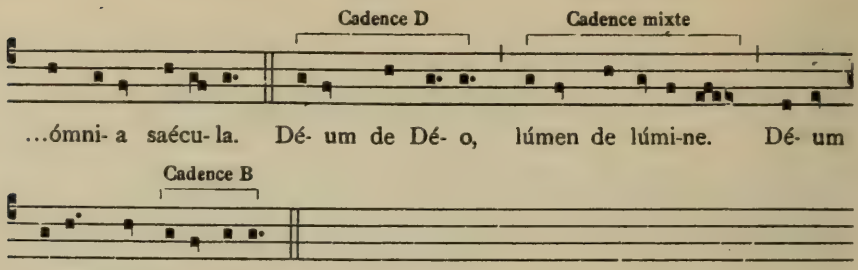
Restent les trois cadences *mixtes*, dont l'étude a été remise jusqu'ici à cause de leurs particularités. Les voici toutes les trois, isolées de leur contexte musical.

TABLEAU XVI.



Ces cadences sont dites *mixtes*, parce que les trois premières notes, 6, 7, 8, sont les mêmes que les trois premières des cadences C et D, et les deux ou trois dernières, les mêmes que celles de la cadence A. Le Tableau X, p. 29, nous a déjà permis de reconnaître l'harmonieuse disposition de toutes les cadences du *Credo*; il suffit de le regarder pour comprendre comment cette disposition est un élément puissant d'unité pour toute cette pièce. Nous ne saurions revenir trop souvent sur ce fait de composition mélodique, qui éclaire toute la rythmique de ce *Credo*.

D'après l'édition vaticane, la cadence mixte se présente, pour la première fois, ligne g, comme deuxième membre d'une phrase musicale qui, elle-même, débute par la cadence D.



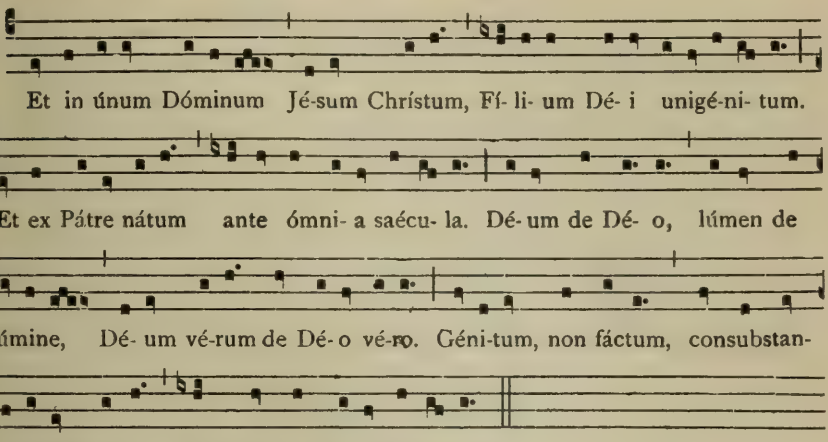
Ainsi comprise, cette phrase mérite avec raison le nom d'*extravagante*, par l'agencement anormal de ses parties : Elle commence par la grande cadence D, *Déum de Déo*, très nettement distincte, sans la moindre transformation ; ce fait ne se retrouve nulle part. Elle se poursuit par la cadence *mixte* jusqu'ici inusitée, et qui ne se retrouve qu'à la fin du *Credo*. Enfin elle se termine par la demi-cadence B, ce qui est irrégulier ; car jamais une cadence imparfaite ne peut être transformée en cadence parfaite sans subir quelques changements ; l'oreille se refuse mélodiquement et rythmiquement à cette concession. — Et pourtant, il n'y a pas à en douter, c'est bien la version authentique des manuscrits !

Il semble que ces anomalies s'expliqueraient aisément si l'on voulait considérer toute cette phrase, soi-disant extravagante, comme la partie centrale d'une longue période musicale qui commencerait à *Et ex Pátre nátum* — ligne *e* —, et se terminerait seulement à *ómnia fácta sunt* — ligne *i* —, avec grande cadence musicale ; car ces cadences sont bien certainement la ponctuation mélodique du compositeur. Peut-être faudrait-il même remonter jusqu'à *Et in únum Dóminum* — ligne *d* —, pour entrer complètement dans la pensée de l'auteur.

Dans une première période musicale de cinq membres — lignes *a*, *b*, *c* — il aurait embrassé tout le dogme qui concerne le Père, première personne de la Sainte Trinité, depuis *Credo* jusqu'à *et invisibílium ;* et c'est ainsi que l'édition vaticane a justement ponctué la phrase : c'est là qu'elle a mis la première barre double, après avoir réduit la grande cadence B, *caéli et térrae*, à l'état de demi-cadence.

Dans une seconde période musicale plus longue, il aurait renfermé tout le dogme relatif à la deuxième personne de la Sainte Trinité, le Fils, *ad intra*. Cette période commencerait avec les mots *Et in únum* — ligne *d* —, et se terminerait à *ómnia fácta sunt* — ligne *i* —. Les deux grandes cadences C (*unigénitum* et *ómnia saécula*), qui se présentent entre ces deux points extrêmes, devraient être considérées comme des cadences imparfaites. Cette réduction, l'auteur l'a faite deux fois dans la suite du *Credo*, sans qu'il soit possible d'y contredire : à *ex María Virgine* et à *vívos et mórtuos*.

Voici cette phrase telle que nous la comprenons : Il faut bien se souvenir que le chant alternatif du *Credo* partagé entre deux chœurs, tel qu'il est en usage à notre époque, n'existait pas autrefois ; rien dans les manuscrits ne l'indique. Je ne sais aucune rubrique, aucun usage, qui en fassent mention. La Préface du

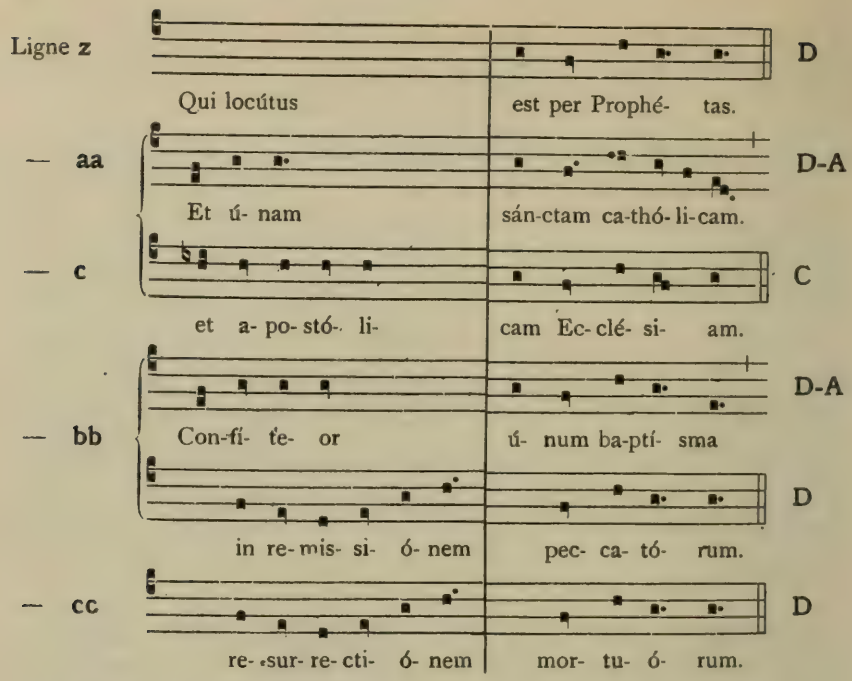
Graduale vatican dit qu'on chante le *Credo* « *conjunctim aut alternatim pro loci consuetudine* ». Ces grandes périodes musicales, divisées d'après les dogmes eux-mêmes, pourraient donc avoir cours sans difficulté.

Ainsi remise dans son vrai cadre, cette phrase devient tout à fait régulière, malgré l'emploi varié des matériaux mélodiques ordinaires. La cadence D, *Déum de Déo*, perd ainsi son faux air d'intonation et redevient, ce qu'elle est réellement, une simple répétition, sous forme spondaïque, de la formule dactylique précédente, *ómnia saécula.*

A son tour, la cadence mixte, *lúmen de lúmine*, est encore une répétition partielle des trois premières notes de cette même cadence D, mais qui dévie pour aboutir à la demi-cadence A, au mot *lúmine*, et s'embrancher ensuite régulièrement sur l'incise de liaison, *Déum verum*, suivie elle-même de la demi-cadence B, *de Déo véro.* Là, nous revenons à l'intonation et à la mélodie ordinaires du premier membre, qui se répètent — toujours le procédé de répétition! — sur le mot *consubstantiálem*, pour monter, par l'incise de liaison *Pátri*, au deuxième membre, et finir enfin sur la grande cadence C, *ómnia fácta sunt.*

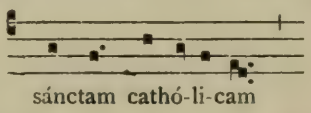
En somme, rien d'anormal, sauf le mélange harmonieux, et harmonieux *par la répétition*, de chaque élément mélodique.

Lignes *aa*, *bb*. — L'origine de la cadence mixte, *lúmen de lúmine*, est donc le résultat d'une répétition partielle de la cadence D, *Déum de Déo.* Ce n'est qu'un incident dans la marche du *Credo*; et, le fait, cette préparation de trois notes à la cadence A ne se renouvelle qu'à la fin du morceau, aux lignes *aa* et *bb*.

Pourquoi l'auteur y est-il revenu? Je n'en sais trop rien. Peut-être, en arrivant vers la fin de sa composition, a-t-il abandonné la demi-cadence A, de deux ou trois notes, comme trop légère, trop simple, et a-t-il voulu l'élargir, lui donner du poids et surtout plus de ressemblance avec les randes cadences C et D qui suivent immédiatement, et ainsi établir entre elles un équilibre plus étroit et plus agréable à l'oreille. En fait, ce résultat est obtenu, comme le montre le tableau suivant :



La ligne *aa* offre une particularité rythmique qui a besoin d'explication.



Pourquoi un *point-mora* sur la dernière syllabe du mot *sánctam*? Pourquoi, dira-t-on, ce changement qui brise l'élan, et avec lui, le rythme ordinaire de cette cadence?

Raison de foi, raison de diction juste, intelligente; besoin d'une âme catholique d'affirmer une à une, fermement, fièrement, en face des sectes hérétiques et schismatiques, les *notes* auxquelles on *reconnaît* la véritable Église. Ces quatre mots : *únam*, *sánctam*, *cathólicam*, *apostólicam* (Ecclésiam), sont, pour le vrai chrétien, pleins de sens, de profondeur, de largeur; il lui est impossible, qu'il soit prédicateur, chanteur ou simple lecteur, de ne pas les mettre en relief, de ne pas les énumérer distinctement, afin de proclamer ainsi son amour et sa foi.

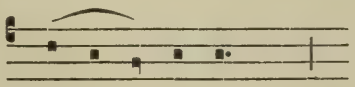
Aucune difficulté non plus, au point de vue musical. L'ictus reste sur le *fa*, comme dans toutes les cadences de ce genre. La *quantité* du rythme, seule est différente : il y a environ *deux* temps, là où il n'y en a qu'un dans les autres cadences. Mais, en rythme libre, des modifications de cette sorte pour une même mélodie sont innombrables; et d'ailleurs, le touchement rythmique n'a-t-il pas une tendance naturelle à l'allongement? C'est une simple question de nuance, que tout musicien saura bien saisir. L'art d'un habile executant, ou même d'un

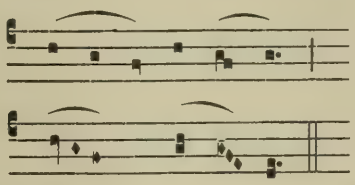
chœur formé par un maître intelligent, se jouera du présent problème qui consiste à *distinguer* un mot sans le *séparer* de ce qui suit : c'est le propre du retard — *mora vocis* — bien rendu, de produire à la fois cet effet de distinction et de liaison.

ARTICLE II. — Amen

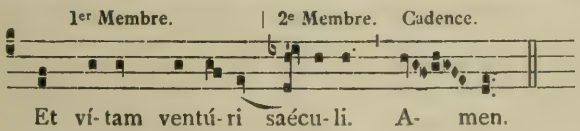
L'harmonieuse unité de toutes les parties du *Credo* persévère jusque dans le motif mélodique de l'*Amen*, qui se rattache certainement aux cadences B et C par les trois premières notes; c'est pourquoi nous avons mis l'ictus sur le *fa* du premier *climacus*.

Cad. B.



Cad. C.

De plus, dans le *pes subtripunctis* sol-*la-sol-fa*-mi, on peut voir un souvenir, un rappel des mêmes notes appartenant à la deuxième partie de la cadence C.

Il est nécessaire de ne pas isoler l'*Amen* de ce qui précède. Les mots : *Et vitam venturi saeculi, Amen*, ne forment qu'un seul membre de phrase littéraire et musical dont toutes les parties sont étroitement unies. Il se compose du premier et du deuxième membre mélodique qui s'enchaînent sans la moindre interruption.



Mais après l'*intonation* et la *récitation* habituelles du deuxième membre, les cadences B et C, qui le suivent ordinairement, ne peuvent plus servir; elles se terminent sur le *sol*, et il faut enfin aboutir au *mi*, note finale du 4e mode. Elles sont délaissées, et c'est la clausule mélodique de l'*Amen* qui les remplace; cette clausule amène la note *mi*, qui donne l'impression d'une cadence parfaite, définitive.

C'est donc une véritable erreur, un contre-sens musical, de considérer la formule mélodique de *saéculi* comme une cadence qui peut être suivie d'une double barre. Ce n'est pas au beau milieu d'une récitation qu'une phrase peut se terminer. L'élan musical *ré-la-si-la-la* appelle une réponse immédiate, qui est l'*Amen*. La double barre eût été avantageusement remplacée par un quart de barre, et la reprise par le chœur entier indiquée au moyen d'un astérisque, placé soit avant *et vitam*, soit avant *Amen*. Ainsi le dessin mélodique eût été respecté, et avec lui, l'unité parfaite de notre *Credo*.

CONCLUSION.

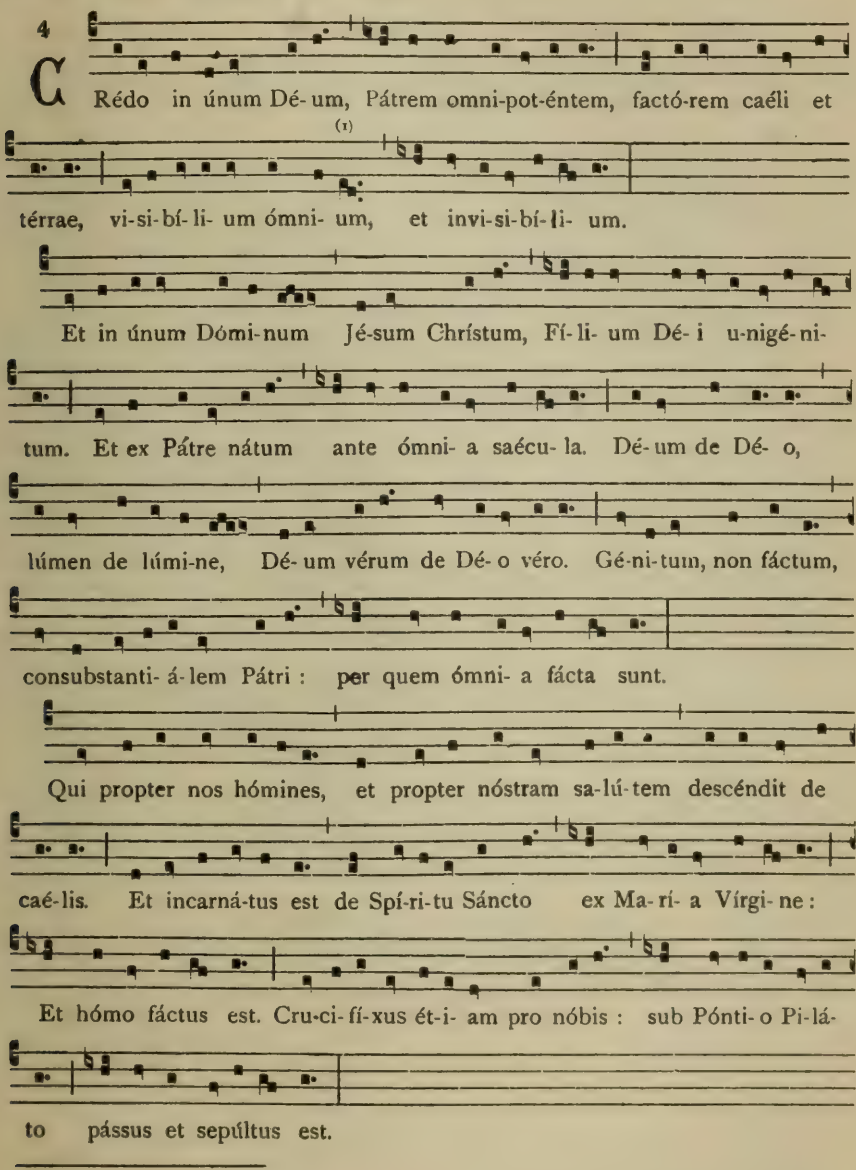
Un des buts de cette monographie était de montrer une bonne fois comment les Bénédictins s'y sont pris pour rythmer les chants syllabiques. On voudra bien reconnaître tout au moins que, dans ce travail si délicat, ils n'ont point agi à la légère. En effet, toutes les solutions rythmiques adoptées sont dictées, soit par la récitation bien comprise du texte, soit par les formes musicales, intonations ou cadences. Que si parfois certaines de ces solutions restent *libres*, celles-là même sont encore appuyées sur des faits objectifs de mélodie ou de texte littéraire qui les suggèrent et les justifient.

Ces analyses minuscules sembleront peut-être bien mesquines à quelques-uns, et cependant, sans elles, il serait impossible de pénétrer les raisons dernières des beautés de l'art grégorien, impossible de les réaliser dans l'exécution. Les procédés employés ici par le compositeur sont des plus simples, ils n'en ont pas moins produit une grande chose : l'*unité*. Or, l'*unité mélodique et rythmique* de ces cadences, que nous venons d'exposer si lentement, est une des causes principales qui donnent à la récitation chantée de notre *Credo* catholique cette harmonie à la fois grave et mystérieuse, cette régularité ferme, cette sérénité, cette noblesse d'allure, qui conviennent à l'expression publique de notre foi.

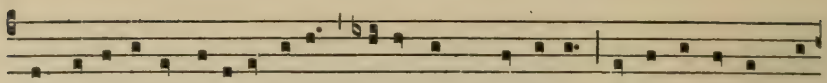
Nous avons donc lieu de l'espérer, ceux qui estimaient qu'une « récitation naturelle du texte » suffirait pour obtenir une interprétation esthétique convenable, comprendront maintenant qu'un tel résultat ne peut être atteint à première vue, sans un travail analytique pénétrant, précis, tel que celui que nous venons d'essayer. Ceci devient manifeste, lorsqu'on se donne la peine de comparer notre rythme du *Credo* avec ceux des divers accompagnements parus depuis quelques années. L'interprétation bénédictine révèle la logique, l'ordre, la beauté, tandis que la confusion, le désordre, la contradiction rythmique, se dévoilent à chaque pas de ces accompagnements, quelque estimables soient-ils au point de vue harmonique. Il est évident que leurs auteurs n'ont pas reconnu la belle ordonnance des formes musicales qu'ils étaient chargés de faire valoir : rien ne prouve mieux que ces contradictions la nécessité d'une notation rythmique parfaite.

Peut-être aussi, ces longs commentaires, en faisant apprécier davantage le génie artistique et religieux de nos pères du moyen âge, et la richesse de nos mélodies grégoriennes, inviteront-ils à approfondir toujours plus les études en ce sens. Du moins, ils aideront sans doute les fidèles à mieux comprendre leur symbole, à le mieux aimer, et à le mieux chanter. Et c'est, en définitive, la raison dernière de nos travaux à Solesmes. « *Mens nostra concordet voci nostrae* ».

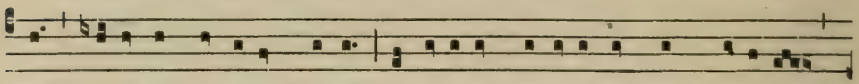
Voici maintenant, pour terminer, le texte de notre *Credo*, tel qu'il ressort de notre analyse mélodique et rythmique.



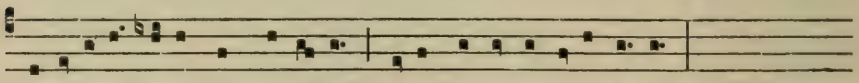
(1) *vel* ómni- um, et invisibílium



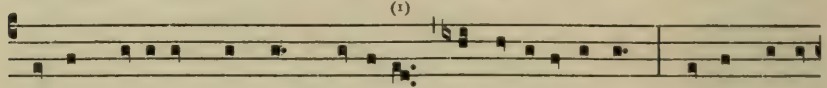
Et re-surré-xit térti- a dí- e, secúndum Scriptú-ras. Et ascéndit in caé-



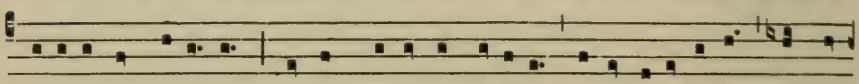
lum : sédet ad déxte-ram Pátris. Et í-terum ventúrus est cum gló-ri- a



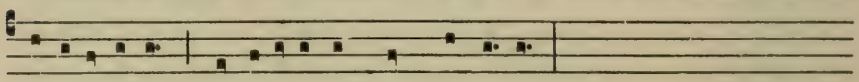
ju-di-cáre vívos et mórtu- os : cújus régni non é-rit fí-nis.



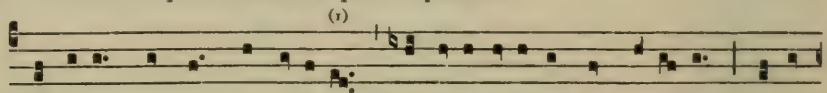
Et in Spí-ri-tum Sánctum, Dóminum, et vi-vi- fi-cántem : qui ex Pátre



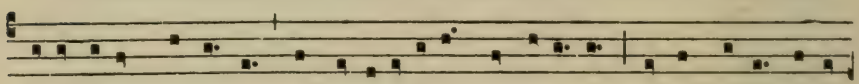
Fi-li- óque procé- dit. Qui cum Pátre et Fi- li- o símul ado-rá-tur, et con-



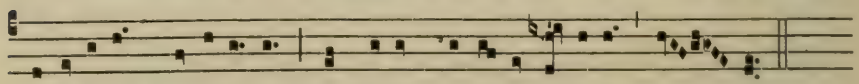
glo-ri- fi-cá-tur : qui locú-tus est per Prophé-tas.



Et únam sánctam cathó- li-cam et apostó li-cam Ecclé-si- am. Confí-



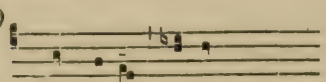
te- or únum baptísma in remissi- ónem pecca-tó- rum. Et exspécto re-sur-



recti- ónem mortu- ó- rum. Et ví-tam ventú- ri saé-cu-li. A- men.

---

(1) *vel*



Dó- mi-num, et vivificántem
cathó- li-cam et apostólicam

TABLE DES MATIÈRES.

LE CHANT AUTHENTIQUE DU CREDO.

Avant-propos. 5

CHAPITRE I. — Vue d'ensemble sur la structure mélodique du Credo. 9

Article 1. Vue synthétique des membres de phrase et de leur succession. 9

Tableau I (hors texte) . . . . . .

Article 2. Analyse de chaque incise. Tableau II (hors texte). . . 11

Tableau III. Corrections au projet des Bénédictins. . 11

CHAPITRE II. — Premier membre mélodique. — Intonation, récitation, cadence *A*, incise de liaison 13

Article 1. Analyse mélodique du I^er^ membre 13

§ I. Intonation. — Tableau IV. 13

§ II. Récitation sur le sol. — Tableau V. 16

§ III. Demi-cadence *A*, et incise de liaison. — Tableau VI. . 18

Article 2. Analyse rythmique du premier membre 21

§ I. Demi-cadences dactyliques *A*. — Tableau VII. . . . 21

§ II. Demi-cadences spondaïques *A*. — Tableau VIII. . . 25

§ III. L'incise de liaison Son rythme 27

CHAPITRE III. — Deuxième membre mélodique 28

Article 1. Analyse mélodique du deuxième membre. — Tableau IX. . 28

Tableau X. Unité dans la structure mélodique des cadences *B*, *C*, *D*, *D-A*. 29

Article 2. Analyse rythmique du deuxième membre. 30

§ I. Intonation, récitation, grande cadence dactylique *C*. — Tableau XI. 30

Première série des Cadences *C* : sept syllabes . . . 31

Deuxième » » » » : dix » . . . 33

Troisième » » » » : huit » . . . 34

Quatrième » » » » : six » . . . 35

§ II. Demi-cadence spondaïque *B*. — Tableau XII . . . 36

CHAPITRE IV. — Troisième membre mélodique 40

Article 1. Analyse mélodique du troisième membre. — Tableau XIII . 40

Article 2. Analyse rythmique du troisième membre. Grande cadence spondaïque *D*. 42

1^re^ classe : forme pentésyllabique. — Tableau XIV. . . . 42

2^e^ classe : forme tétrasyllabique. — Tableau XV. 44

CHAPITRE V. — La cadence mixte et l' « Amen ». 45

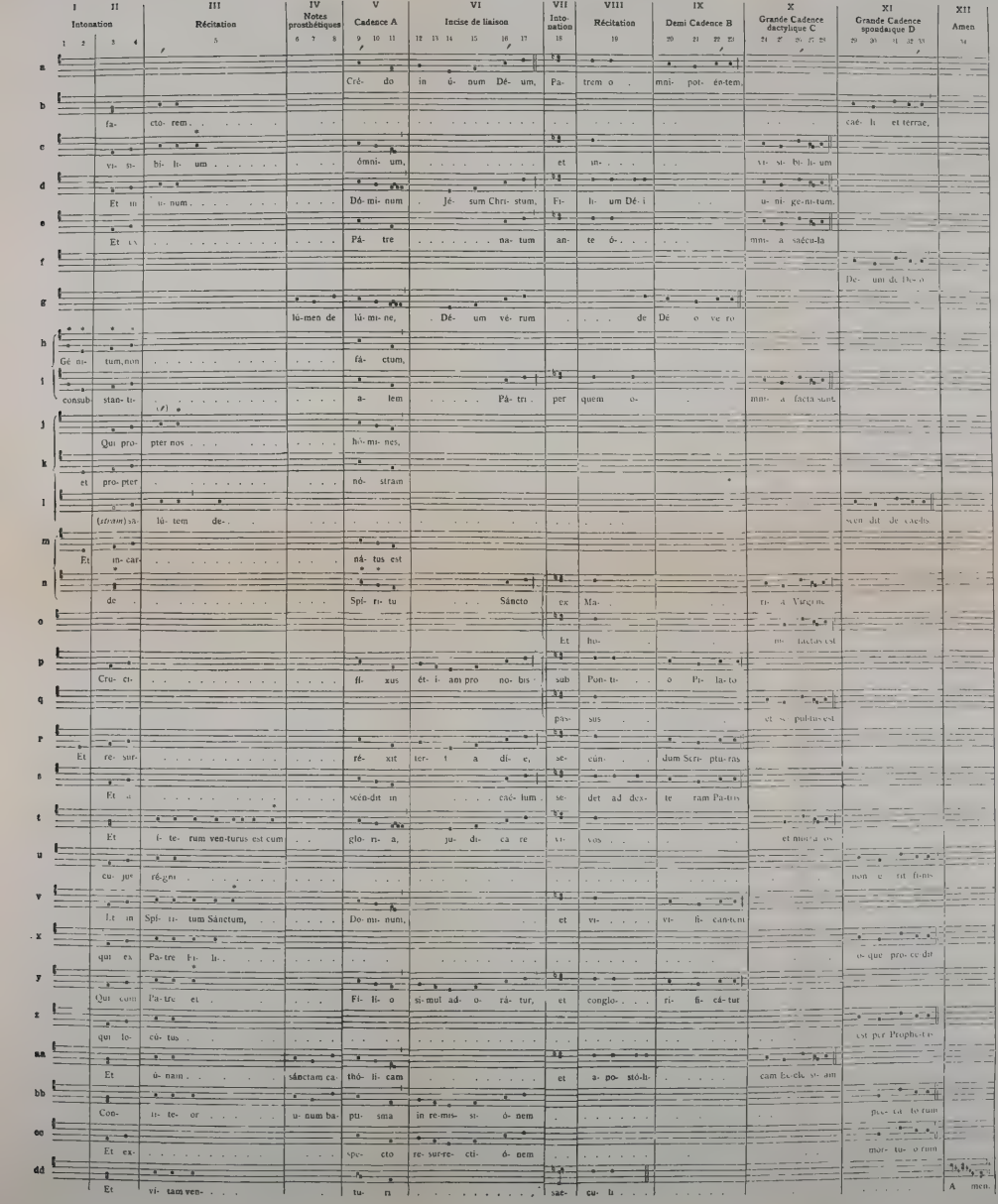
Article 1. Cadence mixte *D-C-A*. — Tableau XVI. 45

Article 2. Amen. 49

CONCLUSION 50

Imprimé par la Société Saint Jean l'Évangéliste, DESCLÉE & CIE. – Tournai (Belg).
Made in Belgium.

Tableau II. — Analyse de chaque incise.



N° 797 — 3

1-73

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
3082
M75
v.3

Monographies grégoriennes

Music